L'AVARO
NELLA COMMEDIA

STUDIO CRITICO

della sig.na CORNELIA GRASSI

10 Novembre 1899

ROMA
STABILIMENTO TIPOGRAFICO CARLO MARIANI E C.
Via della Guardiola, 22

1900

L'AVARO
NELLA COMMEDIA

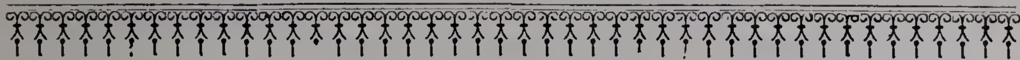
STUDIO CRITICO

della sig.na CORNELIA GRASSI

10 Novembre 1899

ROMA
STABILIMENTO TIPOGRAFICO CARLO MARIANI E C.
Via della Guardiola, 22

1900



I.

L'anima umana, incognita ribelle per la scienza, non è sempre tale per l'arte: ma se all'artista è dato di svelare alcuna delle sue leggi eterne nella rappresentazione dell'individuo, ciò avviene perchè quest'unità contradditoria è al tempo stesso l'unità più complessa, più ricca, più profonda dell'universo. Epperò essa appare tardi all'orizzonte dell'arte, e tardissimo questa perviene ad afferrarne tutti i lati, a trasportarla intera nel regno de' suoi fantasmi.

Quindi se la drammatica è nella scala delle forme artistiche l'ultima a comparire, nella scala delle forme drammatiche quella che nell'individuo ritrae l'uomo vero, tutto l'uomo, non appare se non dopo una lunga serie di forme, che lo ritraggono in una separazione di elementi, determinata prima di tutto dai diversi aspetti che si cercano nell'uomo, dai diversi modi di considerare la vita. Questi modi, come quegli aspetti, possono ridursi a due, rispondenti ai due principali momenti del cuore umano: pianto e riso — e tali sono appunto i due punti di vista, sotto i quali, prima di un certo tempo, l'arte drammatica rappresenta l'uomo.

Le due maschere della drammatica greca stanno a provarci appunto che nel concetto di quell'arte, l'uomo che piange o che fa piangere, l'uomo che ride o che fa ridere, hanno una fisonomia, un'indole, direi quasi una natura ben distinta.

La rappresentazione di essi avviene successivamente in due momenti della coscienza umana, paragonabili alle due età della vita individuale, alle quali la scena del mondo appare diversa e diversi gli uomini che ne sono gli attori. Il giovane, in generale, è attratto dal lato serio della vita e cerca negli uomini i giganti e gli eroi; il vecchio per lo più non vede dattorno a sè che una moltitudine di uomini molto simili fra loro, le cui proporzioni sono piuttosto comprese tra quelle dell'uomo comune e quelle del pigmeo. Non altrimenti appare alla gioventù ed alla vecchiaia della coscienza umana nei secoli, lo spettacolo della vita.

La tragedia quindi, specchio d'un mondo, prima numico, poi eroico, appare prima della commedia, specchio d'un mondo, prima gnomico poi umano. Quest'evoluzione che si vede chiaramente nell'arte greca, si può osservare altresì, sebbene meno distintamente, perchè meno spontanea, nei tempi successivi, e si può osservare fino a che quella distinzione di elementi non è più compatibile coll'occhio dell'artista, educato nell'investigazione dell'anima.

Frattanto nè l'eroe, nè il tipo della commedia antica ci danno tutto l'uomo, sebbene a noi, eredi di un mondo invecchiato, paia forse di ravvisarlo meglio nel secondo che nel primo, tuttavia anche queste figure, che precorrono il vero e ne contengono pur qualche cosa, sono degne del nostro interesse. — E, se c'interessa grandemente il mondo degli eroi, perchè in esso troviamo le illusioni e il vigore delle passate giovinezze del genere umano, c'interessa non meno quell'altro mondo di deboli, di sciocchi, di furbi, di pazzi e di viziosi, in cui possiamo sempre riconoscere qualche cosa di noi stessi e

delle nostre miserie, delle nostre infermità, e che portano con sè, miste all'eco delle risate dei nostri avi lontani, la progressiva esperienza dell'uomo, una sapienza spesso profonda della vita, che ci rivelano qualche cosa di eterno, di universale sotto le tracce più o meno apparenti del tempo, del luogo, della società tra cui e da cui sorsero.

Ma prima di richiamare dal loro silenzio queste povere larve del passato, mi preme stabilire un principio che sarà necessario avere presente nell'esame che stiamo per intraprendere: il riso, una delle forme più espressive della vita, è altresì una delle più mobili e fuggevoli: la sua superiorità e la sua inferiorità al dolore, sta appunto in ciò che esso dura un momento. Come un'essenza sottile che evapora col tempo, la forza del riso svanisce sotto lo svanire delle forme della vita, a cui, più del dolore, è legato: eterno, inesauribile sotto lo svanire di quelle instabili forme rimane soltanto il riso delle cose.

E così, come ciascuno di noi non può riprodurre a suo talento nell'animo proprio quelle condizioni che in un dato momento hanno fatto scoccare la scintilla del riso, così non è sempre possibile evocare il riso dai lazzi, dagli scherzi, dalle boccacce degli antichi istrioni. Nè ci desta più riso alcuno l'antica maschera comica; anzi, se ci facciamo ad osservarla ci pare che qualche cosa di mesto emani da quella enorme bocca, condannata a ridere eternamente.

Questo qualche cosa di mesto è il contenuto del riso comico, molto più profondo che non si creda dai più: è l'anima umana che anela a sprigionarsi dalla rigidezza della maschera in cui è stata costretta, per svelarci, con accento vero, quella particolare miseria, che l'attore non conobbe, che lo spettatore non penetrò, quella miseria che, sopravvissuta al ridicolo delle spoglie di cui una certa età l'aveva rivestita, s'incarnò nelle forme successive, e così passò in retaggio alle generazioni.

Epperò se nell'esame del tipo comico in cui ci sarà dato vedere in iscorcio l'evoluzione generale della commedia, non potremo rievocare sempre tutte le risate ch'esso suscitò nei diversi tempi, non ci sgomenteremo, perchè noi cerchiamo prima di tutto il progresso successivo, onde nel tipo si desta a poco a poco l'uomo; perchè noi cerchiamo, corrispondentemente a questo progresso, quello del concetto morale che ogni forma comica contiene in sè, e che ci farà fede dello stato della coscienza del tempo da cui si è svolta, concetto morale la cui profondità è intimamente legata alla verità della concezione artistica.

II.

Nella scala delle forme comiche, una ve n' ha, l'ultima a comparire, più vicina delle altre alla verità nella rappresentazione dell'individuo, ed è la commedia di carattere. La vita ci presenta infatti l'esempio di vizi, di debolezze, di passioni, che parrebbero rendere gli uomini che ne sono affetti incapaci di eccitare null'altro che riso. Una lunga dimestichezza con costoro, e un'osservazione intesa a scoprirne l' intimo dell'animo, potrebbe forse modificare un giudizio così assoluto; tuttavia la rappresentazione d'una di queste amene varietà della specie, può fino ad un certo punto, nelle necessità cui è soggetta l'opera d'arte, conciliare la selezione degli elementi comici con la verità della creazione artistica, e tanto meglio lo può quanto più la passione dominante è, per la viltà delle sue origini, lungi dall'accogliere contrasti seri e profondi.

Tra i caratteri che la commedia ha tentato di ritrarre fin dall'antichità, ne abbiamo uno che risponde precisamente a queste condizioni, e di cui ci è dato vedere il completo sviluppo, poichè esso segue passo passo l'evoluzione generale della

commedia. Questo carattere è l'*avaro,* che ci appare la prima volta nell'Aulularia di Plauto (1). Euclione, prima incarnazione dell'*avaro* che si offra al nostro esame, può ben considerarsi il prototipo della sua ignobile specie, giacchè non ci è dato conoscere gli antenati che probabilmente egli ebbe nella nuova commedia greca, e quelli che potrebbe aver avuti nell'antica dorica, nè potremmo a buon diritto attribuirgliene nell'antica attica (2).

Nell'Aulularia tutto l'elemento comico nasce dalla rappresentazione di un carattere vizioso, dal contrasto tra la pittura di questo carattere colle convenienze, col senso comune, dall'urto di questo vizio tirannico e prepotente, incarnato in Euclione, col diritto naturale, rappresentato da Fedra.

L'intreccio nasce dal carattere e serve a metterlo in luce: la domanda di matrimonio fatta da Megaronide, dando luogo al nodo della commedia, poichè da essa derivano i preparativi del banchetto, le inquietudini dell'avaro, che offrono indiret-

---

(1) Se Plauto attinge qui a fonti greche, come dichiara in molte commedie, sebbene non ne faccia cenno speciale per l'Aulularia, e come anche per questa ci potrebbe indurre a credere l'etimologia dei nomi, quelle fonti sfuggirono agl'imitatori di Plauto, come sfuggono a noi.

Se a Plauto si può negare quindi il merito dell'invenzione, non gli si può contendere quello di aver attratti i successivi imitatori a quella pittura di carattere, di averne tracciato ad essi, per così dire, le prime linee. Nè credo che di questo vanto nulla debba Plauto dividere con Codro Urcejo, continuatore della commedia, ma non della pittura del carattere, che può dirsi compiuta, al punto in cui la commedia è interrotta. Quando si volesse concedere pur qualchecosa a Codro Urcejo, non sarà piccolo merito quello di scagionare Plauto della conversione un po' miracolosa dell'avaro, errore psicologico, non incompatibile del resto, a quell'età della commedia.

(2) É noto che in questa commedia manca la rappresentazione del carattere individuale, studiato in sè e per sè. Per quanto riguarda l'avaro, se vi sono nell'antica commedia greca personaggi qualificati come tali, ad es. il Cremilo nel « Pluto » di Aristofane essi non hanno che vedere col mio studio.

tamente occasione al furto, e per mezzo di essa ancora si scopre la precedente relazione di Fedra con Liconide, non mira ad altro che a porgere a questo carattere l'opportunità di manifestarsi. Il vecchio Euclione occupa di sè tutta la scena, sia che vi apparisca a vicenda sospettoso, bieco, furibondo e sempre ridicolo, sia che, lui assente, venga rievocato alla mente dello spettatore nel maligno pettegolezzo dei servi.

Com'è questo carattere vizioso? E' un'anima gretta, rozza, più sciocca che trista, l'anima d'un avaro allo stato più cieco e maniaco della passione. E questa passione è così cieca, così indipendente da ogni altro interesse, che Euclione per conservare intatto il suo tesoro, sacrifica il proprio benessere, la propria quiete, tutta la vita. E' una vera idolatria, nè vi manca l'intervento d'una volontà superiore, il Lare domestico, che pone il tesoro nelle mani d'Euclione: un osservatore, troppo sottile forse, potrebbe persino scorgere nel carattere ereditario di questa passione, qualche cosa che l'assomiglia ad un'infermità naturale (1).

Euclione è come quegli infermi a cui il mondo circostante appare d'un solo colore. Così il metallo vile ed uniforme dell'anima sua urtato e percosso in qualunque maniera non rende che una sola nota.

Fra gli uomini che lo circondano si aggira sospettoso ed assorto; il sentimento istintivo che gli desta a tutta prima la presenza d'un aspetto umano, è il sospetto d'un ladro, attributo che gli ricorre cento volte sulle labbra: ladra chiama egli la fantesca Stafila, ladri i servi altrui che gli preparano il pranzo, ladro Megraonide che lo avvicina per domandargli in isposa la figliuola.

---

(1) Simile osservazione si trova nella Notice di Despois e Mesnard, che precede l'Avaro di Molière nell'ediz. Régner. « Dans l'Aulularia... l'avare Euclione est pauvre, son père, aussi avare que lui (la théorie de l'hérédité des passions n'est pas neuve...) ».

Giacchè questo tipo nemico degli uomini ha una figliuola: ci domanderemo noi se l'ami? L'anima di Euclione non è capace di alcuna sorta di amore, nè ci devono trarre in inganno i pochi benevoli accenti che il vecchio, rasserenato alquanto dalla prospettiva di un vantaggioso matrimonio, si lascia sfuggire, quando, di ritorno dal mercato, dove peraltro non ha comprato nulla pel banchetto, ci dice di aver preso *un po' d'incenso e poche ghirlande di fiori, perchè alla sposa sia propizio un tal dì.*

E' una serenità momentanea dell'anima sua, che potrebbe dirci forse che il suo cuore non è naturalmente perverso, ma che non rischiara per nulla le tenebre della sua coscienza, e, se noi dobbiamo giudicare dal procedere di Euclione, dobbiamo convincerci che l'amor di padre, se pur v'è, scompare affatto di fronte all'avarizia, che, del resto, non tenta neppure di combattere.

E basta notare la differenza d'accento con cui esprime la disperazione pel furto patito (1) e quella pel disonore della figliuola (2), disperazione, che del resto è più dovuta al vantag-

---

(1) Atto, IV sc. IX. Son diserto! Son morto! dove andrò? dove non andrò? ferma! ferma! ma chi? non so, nulla io veggo, son cieco, perchè non conosco più nè dove cammino, nè chi io mi sia: deh vojaltri in carità aiutatemi ed insegnatemi l'uomo che me l'ha tolta. Chi è questa? Perchè sghignazzate? Lane, vi conosco. Traforelli qui non mancano che veston bene e stan seduti. Che ne di' tu? Io voglio averti fede, imperciocchè hai l'aria di uomo onesto. Oh, nessuno ha la pentola? Che tu agghiada? dillone adunque chi l'abbia. Nol sa? Ah tristo alla vita mia! Son proprio tristamente sconfitto! Assassinato e mal capitato sono io! Questo dì mi ha riversato addosso una grandine di guai: fame e miseria; ormai trovomi il più rovinatissimo uomo del mondo. Che ho a fare della vita? Io che ho perduto tant'oro, dopo tanti custodi? Ho frodato me, il mio cuore, il mio genio. Altri farà baldoria in burla del mio danno. Non me ne do pace.

(2) Guai a me! Ah ribalderia sento io mai! (Traduzione di Pier Luigi Donnini).

gioso matrimonio andato in fumo, che non alla disgrazia accaduta a Fedra. E se ce ne restasse un dubbio, il fatto che Euclione, delirante dalla gioia per aver ritrovato il denaro, non ha neppure un accento di giubilo per la riparazione impreveduta all'onore della figlia, basterà a distruggerlo.

Una tale cecità di passione, portando seco uno smarrimento del senso morale, potrebbe, in circostanze opportune, dar luogo a contrasti seri, nei quali la deformità morale dell'*avaro*, ci apparirebbe ributtante.

Sylock, per esempio, che alla notizia del furto e della fuga della figliuola, desidererebbe che gliela riportassero morta, purchè ella avesse con sè quell'oro, ci manifesta appunto un effetto terribile di questo stato di coscienza.

Plauto non si cura di scandagliare la profondità del pervertimento del suo avaro, e anzi parrebbe non vederla egli stesso.

Fedra infatti, la cui relazione col padre potrebbe darci tanta luce su ciò, è lasciata nell'ombra, e il poeta, dispiegandoci il vizio che gli preme castigare, parrebbe quasi lasciar supporre una rozza bontà in Euclione, e nel prologo lo dice esplicitamente.

Così non pone in Euclione il minimo accenno ad una benchè debole coscienza di sè: Euclione non si dà alcuna premura di nascondere il suo vizio. Incoscienza che è forse necessaria per diminuire il turpe di questa caricatura morale, permettendo al poeta di trarne maggior copia di comico. Infatti questo Euclione che in preda ad una mania bassa e senza scopo si aggira col volto accigliato tra le turbe a cui è fatto segno, senza mostrare d'accorgesene, riesce doppiamente ridicolo.

Tale è, quale appare dalla commedia, il fondo dell'anima d'Euclione. — Questa unilateralità di concezione artistica è resa con una semplicità di forme comiche che talvolta rasenta

la rozzezza, ed è naturale: per rendere interessante una figura che, per quanto singolare ed amena in sè, ha la monotonia di una passione unica, era necessario esagerarne i tratti, caricarne le tinte, accrescere l'unica e povera fonte interna di ridicolo con tutti quegli stimolanti esteriori che costituivano gran parte dei sali della commedia antica, di quei sali che noi non possiamo gustare senza spogliarci (se pur è possibile) di quanto il nostro spirito ha di più raffinato, per atteggiarci alla semplicità di quel popolo latino positivo e sano che, pur possedendo il gusto del frizzo aristocratico, sapeva anche ridere clamorosamente alle grossolane facezie.

Da ciò i bisticci continui che porgono frequente occasione all'insulto aggressivo da parte dell'avaro, alla beffa insolente dei servi.

Nè possiamo aspettarci una grande finezza e complessità psicologica da un uomo che, a detta dei servi, « *raccoglie i pezzettini delle unghie che il barbiere gli ha tagliate*, che va piangendo dal pretore, perchè *gli faccia citare un nibbio che gli portò via un certo battutino*, » per quanto questo ritratto possa essere malignamente esagerato dai servi. Nessuna meraviglia quindi se lo troveremo così privo di ogni furberia da provocare egli stesso i sospetti col suo contegno, obbedendo sempre al proprio istinto che lo spinge a cacciar via di casa la serva dieci volte al giorno con mille improperi, a lasciarla con mille raccomandazioni incalzanti, sottrarsi ogni momento alla presenza del suo interlocutore per visitare il denaro, aggirarsi con la pentola sotto il braccio in cerca di nascondigli, raccomandarsi agli Dei, spergiurare, e furibondo, alla presenza di Strobilo, chiedergli la terza mano, nella demenza che gli comunica il sospetto di essere derubato.

Nessuna meraviglia se questo vecchio, così pauroso pei suoi denari, non abbia nemmeno pensato ad un mezzo più comodo e più sicuro per nasconderli. Anche la pentola in questo

caso ha il suo particolare valore comico; uno scrigno non avrebbe avuto lo stesso effetto; la pentola serve a completare la caricatura dell'uomo che la reca con sè, la invoca disperato quando l'ha perduta, la bacia al ritrovarla.

Riconosciamo in questi tratti il comico puro, quale rispondeva al concetto classico: nè si può negare che l'ideale comico trovasse un incentivo in una superficialità d'osservazione psicologica.

Con ciò non voglio dire che nel carattere di Euclione non ci sia nulla di vero, ma semplicemente che i tratti umani vi sono in parte irriconoscibili sotto la maschera comica. E ciò, anche facendo astrazione di tutti quei mezzi un po' grossolani pei quali quest'uomo ci svela gl'intimi suoi pensieri, cioè dalle confessioni imprudenti ch'egli parlando tra sè, fa sulla via, onde poi viene gabbato senza bisogno di molta abilità, mezzi ingenui, che bastavano ad appagare l'illusione degli antichi, molto più compiacente che la nostra in quest'ordine di cose; e che del resto ricompajono anche in tempi più progrediti.

E fatta astrazione dall'ingenuità di questi mezzi, e dalla esagerazione talvolta un po' buffonesca, che rimane di vero in questo goffo personaggio? Vera è la sua passione, per quanto possa sembrare illogica (se le passioni fossero logiche sarebbe finita per l'arte) ma è troppo disgiunta da ogni altro sentimento, ed ha troppo sviluppo per sè sola, perchè la persona in cui s'incarna possa avere il colore della vita.

In tale unilateralità di concezione artistica, in tale semplicità di rappresentazione, quale concetto morale si nasconde?

L'antica commedia intendeva di castigare i costumi sotto la sferza del riso, e se, questo bastasse, noi potremmo credere che nella commedia esaminata lo scopo fosse raggiunto. Ma non basta all'uopo camuffare buffonescamente un certo vizioso: bisogna che in esso ogni altro uomo affetto dallo stesso male, possa rispecchiarsi, il che non può avvenire se il carattere

non è ritratto con verità; bisogna che dalle collisioni risultanti dall'intreccio il vizio trovi, riconoscendola o no, la condanna di se stesso. La quale, quando non è latente in tutta la commedia, appare per lo più allo scioglimento, con un castigo o con una conversione, ovvero con l'uno e con l'altra.

Così è appunto nell'Aulularia: l'avaro è punito due volte e le due punizioni rispondono a quel concetto del fato comico, per cui il vizioso è colpito direttamente nel proprio vizio, ma per una forza di circostanze alquanto estranee ad esso.

L'eccessiva preoccupazione pe' suoi denari ha accecato ad un tempo l'avaro ed il padre: Euclione viene derubato in conseguenza delle sue troppe precauzioni; e quando è piombato nella miseria, privo di quello per cui unicamente credeva di vivere, un nuovo dolore gli sopraggiunge, quasi a risvegliargli la coscienza, quasi a dirgli che v'era altro da amare, da custodire gelosamente, da curare all'infuori della sua pentola. Questo dice a noi il castigo di Euclione, ma a lui non dice nulla. Se il poeta avesse curato e svolto questo momento psicologico, cioè l'avesse preparato convenientemente e ne avesse tratto profitto, la conversione finale, quando l'avaro ricupera tutti i suoi denari, sarebbe sembrata meno miracolosa.

Invece il poeta se l'è lasciato sfuggire, onde è che quest'ultimo fatto, la risoluzione di Euclione, per cui regala il tesoro agli sposi, riesce inaspettata, forzata e ribadisce attorno a questo embrione di carattere la maschera del tipo.

Così l'avaro in Euclione non può conseguire nemmeno un alto scopo morale: rimane una figura goffa, senza movimento, senza grande significato. E' un profilo un po' ruvido, che peraltro rivela qua e là la mano maestra pei suoi tempi, in alcuni passaggi, in cui il comico emerge direttamente dallo stato d'animo dell'avaro, come per esempio in quella piacevole scena dell'equivoco tra la pentola e la figliuola, tolta a prestito da tutti gli imitatori.

III.

Le imitazioni dell'Aulularia, parlo di quelle che hanno un intrinseco valore, cominciano nel cinquecento, col rifiorire della commedia nelle serre dell'imitazione classica. Nella commedia del cinquecento, anche indipendentemente da questa imitazione, l'*avaro*, quale attributo del padre brontolone, del vecchio innamorato, del marito burlato, ricorre spesso, ma in generale non è che una droga aggiunta all'impasto piccante onde un personaggio risulta, una piccola molla che contribuisce a far muovere l'artificioso ingranaggio d'un intrigo: non è assunto a qualità caratteristica del protagonista che in pochissime commedie, due delle quali, la Sporta e l'Aridosio, continuano la tradizione letteraria dell'antichità. In queste due commedie il Gelli e Lorenzino de' Medici risuscitano il carattere di Euclione, o meglio, disseppellito l'esanime fantoccio e travestitolo secondo le fogge del loro tempo, si adoperano variamente ed in diversa misura a snodargli le membra, mediante un congegno di fili atto a comunicargli un certo movimento che peraltro è ancor lungi dal simulare la vita.

Tuttavia queste imitazioni c'interessano, perchè il progresso, tutto esteriore, che esse determinano nel tipo antico, non sarà privo d'influenza sul suo interno sviluppo.

Nell'avaro della Sporta non ci vuol molto a riconoscere quello dell'Aulularia: Ghirigoro non è altri che Euclione, checchè ne dica l'autore, affermando d'aver conosciuto il suo personaggio nella realtà (1).

---

(1) Il Gelli nel prologo alla Sporta ci dice: « Il luogo dove ella (la commedia) s'infinge è Firenze vostra. E questo ha fatto l'autore per due ragioni; l'una perchè la maggior parte dei casi che voi vedrete sono a suo tempo corsi e forse corrono in Firenze, e quando bisognasse, egli saprebbe dirvi a chi e come ».

E la Sporta non è che l'Aulularia trapiantata sott'altro cielo.

All'avaro fiorentino del cinquecento la pentola è parsa troppo fragile e incomodo forziere, onde, conciliando l'avvedutezza con la pitoccheria, egli ha pensato bene di mutarla in una sporta che tiene sempre con sè; gli altri personaggi, assunto un travestimento adatto hanno seguìto l'avaro nella strada di Firenze, dove egli ha fissato la sua dimora, e vi si aggirano, mescolandosi a certe figurine, sbucate fuori di quegli usci, su quella strada, recanti nella fisonomia, negli atti e negli accenti l'autenticità del lignaggio.

Tre vedove rallegrano la scena col loro cicalare di massaie e di comari: v'è una Laldomine, che assiste e soccorre Alamanno (l'antico Liconide) e Fiammetta (Fedra), una Ginevra, consigliera di Lapo (1), e una Lisabetta, madre di Alamanno, tra cui si ripartisce la duplice attribuzione dell'antica Eunomia. V'è una nuova fantesca Lucia, con la quale Brigida (l'antica Stafila) può sfogarsi in brontolii e mormorazioni sui difetti del proprio padrone. V'è un fattore di monache, designato a sollevare, senza saperlo, Alamanno, dalle sue strettezze economiche, il quale aggiunge a quei pettegolezzi i propri, che ci mostrano di scorcio l'intima vita di un cantuccio di monastero.

Tra tutta questa gente, in questo chiacchierio, nel quale il dialogo, pur conservando quasi tutti gli argomenti dell'Aulularia, si estende, spezzandosi ed acquistando agilità e naturalezza, Ghirigoro non può più conservare l'assoluto predominio della scena, che abbiamo notato in Euclione: anche egli, senza accorgersene muta stile, perde qualche cosa del suo cipiglio, e diviene un po' più ciarliero nella stessa misura degli altri personaggi.

Così, senza essere sostanzialmente mutato, Ghirigoro riesce

---

(1) L'antico Megaronide.

alquanto diverso da Euclione, perchè posto in altra luce, perchè stretto tra persone che gli comunicano qualche cosa della loro vitalità, e ne correggono alquanto i tratti un poco grezzi: vero è che dovendo la sua nuova vita ad elementi esteriori, dovrà dividere con essi l'interesse della commedia: che lo abbandona in parte, per posarsi sulla relazione amorosa di Alamanno e Fiammetta, nella quale si traduce, ingentilito, il fallo cieco e brutale di Liconide.

In complesso però tutte quelle ritoccature date al fondo ed ai particolari del quadro, giovano alla naturalezza ed alla vivacità della figura principale. Abbiamo ancora in lui gli stessi sospetti, le stesse precauzioni imprudenti, le scuse non richieste, le espressioni tenere al denaro, il furore violento. Anche Ghirigoro guarda le persone con cipiglio, garrisce continuamente la fantesca, corre ad ogni istante verso la casa, dove la Sporta è nascosta, ma tutto ciò con un altro garbo, scusando sempre ogni suo atto con molte parole, esprimendo i suoi sospetti con molti brontolii e persuadendo la sua coscienza con molte buone ragioni.

Così alla fantesca che gli si raccomanda *che arrechi qualche cosa a quella povera figiiuola* che sta male, il vecchio risponde:

« Eccoti, non l'ho io detto che la dieta è quella che l'ha a guarire? Voi avete tutte voi donne, questa maledetta menda di voler sempre rimpinzar tanto, che ad un ammalato il più delle volte fate lor male.

Staf. — Eh sciagurata, che se la dieta fosse sana, ella non si sarebbe ammalata giammai.

Ghir. — Perchè?

Staf. — Oh, non ci fate mai far altro.

Ghir. — Che vorremmo star sempre in conviti? Oh, vattene in c sa, serra l'uscio che tu m'hai oggimai fradicio »,

e quando è derubato non ci ripete il monologo delirante di Euclione.

Del resto, sotto questo progresso esteriore, la struttura interna dell'avaro è sempre la stessa: le tenebre dell'anima di Ghirigoro non sono punto diradate, nè l'autore si è dato pensiero di diradarle.

Il che si può vedere chiaramente nella conversione di Ghirigoro, che riesce doppiamente inverosimile, data la modificazione introdotta nella famosa scena dell'equivoco tra la figliuola e la Sporta, imitata da quella dell'Aulularia.

Mentre nell'Aulularia, al punto in cui l'equivoco non è più possibile, Liconide, avvedutosi dell'errore, svela il suo fallo, per modo che il vecchio rimane colpito da due castighi, nella Sporta, a questo stesso punto Alamanno tace, protesta di avere scherzato, per spiegare la sua malaccorta confessione, e solo quando Franzino, riportata la Sporta, si è fatto promettere la metà del denaro, il vecchio, già tranquillo sul proposito dei denari, viene a sapere nello stesso punto del disonore e della riparazione. Questa modificazione diminuisce il castigo di Ghirigoro, e rende più antipsicologica quella conversione finale che ha proprio l'aria della moralità della favola tirata per forza.

« Dappoi ch'e' vuol così chi può, io non vo' già per me contrappormegli, anzi mi muterò al tutto di natura chè io conosco che Iddio mi ha fatto questo solamente perchè discacci l'avarizia, nella quale io sono vissuto fin qui ».

Molto più coerente, fino ad un certo punto, Euclione che invocava i Numi solo per chiamarli a custodire la pentola, e non è nemmeno a far parola della differenza di religione, poichè Euclione e Ghirigoro, come tutti i loro simili, anche in tempi di maggior fede, non possono conoscere divinità, dell'oro in fuori.

La superficialità psicologica che si può vedere in questa conversione, ci conferma l'opinione già espressa, che cioè

nella « Sporta » si ha, non un vero sviluppo, ma semplicemente una sovrapposizione di documenti nuovi al carattere antico.

Questa sovrapposizione cresce a dismisura nell'Aridosio, dove l'estensione dell'intreccio diviene addirittura preponderante. La parte dell'Avaro, non diminuita che relativamente nella Sporta, rimane, dirò così, compressa nell'Aridosio. Tra una folla intrigante e ciarliera, a cui rimane quasi estraneo, Aridosio ci appare quasi di furto: entra in scena alla fine del secondo atto, quando noi siamo già istruiti delle sue abitudini e del giuoco che gli si prepara, ed alla fine del quarto atto i suoi lamenti e le sue imprecazioni ci annunciano il furto già avvenuto.

Pure in questo breve spazio, Aridosio riesce una figura spiccata, che conserva il carattere di protagonista. La libertà con cui l'imitazione è condotta, anche permettendoci di riconoscere in lui i tratti caratteristici di Euclione, dà ad Aridosio una impronta di originalità accresciuta altresì dai nuovi aspetti nei quali l'autore ce lo presenta. Questi nuovi aspetti, sono, è vero, il risultato di altre due imitazioni, fuse con quello dell'Aulularia; tuttavia le fila antiche sono perfettamente dissimulate nella nuova trama che ne risulta.

Infatti la fusione, o per usare un termine antico, la *Contaminatio* dell'Aulularia colla Mostellaria, cioè l'applicazione dell'inganno degli spiriti a gabbare l'avaro, ci offre l'ameno contrasto dell'avarizia di Aridosio con la paura di lui, e l'altra *Contaminatio*, cioè quella dell'Aulularia colla Mostellaria e cogli Adelfi ci pone in campo la prima volta, e non oserei affermare se ciò avvenga con piena coscienza dell'autore, il confronto degli effetti che l'avarizia di Aridosio e la liberalità di Marcantonio hanno sull'animo dei rispettivi figliuoli.

Questi nuovi elementi gettano un po' di luce sulla vita intima di Aridosio, che non ci è più soltanto dipinta dalla

maldicenza dei servi, e tanto più che le attribuzioni e i doveri di Aridosio sono cresciuti. Oltre alla solita figlia, sacrificata alla propria avarizia (Cassandra), che qui è innocente, con maggior verosimiglianza, ma con minore interesse del pubblico, e che rimane tra le quinte, Aridosio ha un figlio, Tiberio (tale non potendo considerarsi Erminio adottato dallo zio), il quale, già emancipato, gli fa dei debiti e perde la testa appresso ad una schiava.

Pressato da tante faccende, impensierito, stanco, preoccupato della borsa dei ducati che reca con sè, Aridosio ci si fa innanzi, giungendo dalla villa, dove ha fissato la propria residenza, e da cui s'è partito a piedi, per andare in traccia di quello sciagurato, *per cui* — dice egli, ma non è vero — *si affatica invano ad accumulare.* Non lo ha condotto l'amore nè il dovere di padre, ma soltanto l'avarizia. Se la vita scioperata fosse più economica d'ogni altra, non dubitiamo punto che Aridosio non lascerebbe la briglia sul collo al figliuolo.

Il cumulo dei doveri e degli affanni non ha dunque per nulla illuminato la coscienza di Aridosio, come la pratica degli affari non gli ha dato un briciolo di giudizio.

Al vederlo nascondere la sua borsa in quella *fogna dabbene*, all'udire le sue calde raccomandazioni

« . . . non ti lassar trovare, borsa mia, anima mia, speranza mia. . .
Oh Dio, mi par che fino i sassi abbiano gli occhi da vedermi e la lingua da ridirlo. Fogna mia, mi ti raccomando,

ci accorgiamo che la sua levatura intellettuale è sempre quella.

E l'autore non ha tralasciato di trarne tutto il ridicolo di cui era capace, ridicolo che non si arresta alla riproduzione delle *situazioni* già usate, ma che si vale di nuove.

Aridosio può farci fare qualche risata più degli altri: così p. es. quando lo vediamo, inginocchiato vicino al prete, che

fa gli scongiuri, fra Jacopo, tremante, col cuore al nascondiglio, mezzo morto dalla paura, che pure combatte con l'avarizia ad armi uguali, per modo ch'egli dura un pezzo nell'alternativa tra l'una e l'altra.

Richiesto di dare il proprio anello agli spiriti per cacciarli via, desidererebbe lasciarveli, nè il consentimento, a cui finalmente lo piega l'autorità del prete, viene senza una transazione, che consiste nel farsi promettere dagli spiriti il pagamento dei danni. Ed entrato in casa, dimentico del prete, che aspetta la mancia, si pone senz'altro a numerarli:

« ... rotta una pentola, arsa una granata, e della legna, che non so più quanti pezzi sieno »

finchè quello gli ricorda il dovuto compenso, ed allora Aridosio gli offre di star seco a cena; il che non accettando il prete, poco lusingato senza dubbio, Aridosio, dà in tenerezze:

« Ah, voi non sapete il bene che vi voglio? Vi giuro per questa croce, che s'io non avessi dato quel rubino agli spiriti, ch'io ve lo donerei... »

La superstizione di Aridosio, che però non può dominarne l'animo che un momento, è molto più conciliabile coll'avarizia, che non la devozione intempestiva di Ghirigoro. E così con quella superstizione e con quella paura, si conciliano benissimo le smargiassate che la disperazione, suggerisce ad Aridosio, che tanto più sono ridicole, quanto più fanno a pugni colle azioni che seguono.

Aridosio, nel delirio della disperazione insiste sul desiderio di uccidersi, già espresso dagli altri

« Avessi qui una ripa chè mi getterei, avessi qui un coltello chè mi vo' ammazzare; »

ma quando Lucido, per provarlo, gli ha porto il coltello, allora Aridosio corregge tosto quelle espressioni:

« S'io non gli trovo son deliberato d'ammazzarmi »

e da ultimo si determina d'andare a farli bandire, e poi vuol andare a casa a piangere tanto che a Dio o al diavolo ne venga compassione.

Ed è da credere che veramente il dolore d'Aridosio a qualcuno facesse pietà (se non ad altri, all'autore), perchè non solo egli ritrova i suoi danari, ma i fortunati trascorsi del figliuolo, per essere l'amante di lui riconosciuta figlia di un ricco nobile, gli portano in casa oltre seimila ducati.

In tal modo l'avaro non è punito, nè si converte: anzi, quando, prima di restituirgli la borsa di ducati, gli richiedono il consenso dei due matrimoni, e gli non vuol saper di nulla, se prima non ha *i suoi danari.*

E quando li ha avuti e gli parlano di nozze, egli non risponde che con quell'argomento de' *suoi denari.* Pure tra tanti discorsi che si fanno intorno a lui, ed a cui egli non bada, una frase gli è entrata a poco a poco nel cervello, e durante questo tempo ha fatto tanto cammino che deve essere finalmente avvertita, e il vecchio, raccoltala, domanda a un tratto:

« Che di tu di seimila ducati? »

E allora quest'idea diviene l'unica idea che il suo cervellino possa capire. Finalmente quando tutto è conchiuso e tutti sono contenti, Aridosio chiede a Marcantonio che *faccia le nozze a casa sua, perchè la propria è tanto disagiata stanza, che non vi si potrebbe ballare, nè far cosa buona.*

Così, impenitente e convinto, Aridosio scompare dalla scena avaro come vi era entrato: ed è progresso non lieve dal punto di vista della verità psicologica, se non da quello della morale. Un'anima gretta, inaccessibile ad ogni sentimento, come quella che l'avaro ci ha finora offerto in sè, non può offrire campo veruno, verun appiglio alle lotte, tra le quali può sorgere la subitanea luce che rigenera d'un tratto. Il cinquecento ha veduto questa verità, e non direttamente dall'indagine del

cuore umano, l'ha veduta a traverso il positivismo, il materialismo che in quel tempo informa il concetto della vita. La vita è un giuoco di cui gli sciocchi pagano le spese agli astuti, e la saggezza vera sta nel godersi questo ameno spettacolo, senza diventarne trastullo. Il profitto maggiore che l'uomo saggio possa ricavare dalla vista delle debolezze umane, è quello di riderne. Di fronte a questa filosofia, quella stessa che prima aveva dominato nella novella, il fato comico, la provvidenza punitrice hanno perduto il loro significato, la fede nell'efficacia morale delle favole teatrali è scossa dalle fondamenta.

Il Gelli, per serbarsi fedele alle tradizioni, fa uso ancora di un espediente antico, adottando una conversione che stride come una nota falsa, tra la verità di tutto il resto.

Lorenzino va più oltre: non solo respinge la conversione che la tradizione gli suggerisce, ma gratifica ancora l'avaro di un guadagno inatteso.

Tuttavia in quel tempo abbiamo, oltre a quello del Gelli, un altro esempio artistico di avaro convertito, il quale parrebbe negare tanto più il progresso notato, in quanto egli non vanta insigni antenati, come Aridosio e Ghirigoro (nel che del resto è il loro torto maggiore), ma è proprio figlio del suo tempo e del suo popolo, da cui l'ha tratto il più vivo e spontaneo scrittore comico del cinquecento, Gian Maria Cecchi. Quest'avaro è il Grisogono dell'Esaltazione della Croce, farsa spirituale, che non riguarderebbe il mio studio, se non offrisse un'apparente contraddizione al giudizio testè espresso sulla coscienza comica del cinquecento.

Si potrebbe infatti obbiettare: ammesso anche che la conversione di Grisogono sia naturale e credibile, perchè operatasi sotto l'influenza onnipossente d'un manifesto miracolo, come mai poteva un'opera artistica d'indole popolare e spontanea ispirata ad una tal fede, coesistere a quello stato di coscienza?

Un rapido esame alla farsa ed al carattere di Grisogono potrà invece mutare questa obbiezione in una conferma.

Grisogono non è in realtà meno scettico di Aridosio: è positivo fin nella midolla, ad insaputa dello stesso autore, che, ponendo questa creatura, sì tenacemente attaccata alla terra, alle prese con forze soprannaturali, non vede forse quanto la piena vitalità della prima si divincoli fra la vuota solennità delle seconde, precisamente come la svelta dimestichezza del dialogo si divincola nel rigido verso sciolto in cui è costretta. Ed il peggio, s'intende, è per le forze soprannaturali e pel verso sciolto.

In quella forma che di sacro non ha più che l'intento (ed anche questo è consuetudine), Grisogono porta la sua individualità per perderla, alla fine, dove l'attende al varco il miracolo. Ma, prima di giungere a questo intento prestabilito il carattere di Grisogono si svolge con perfetta coerenza e verità, secondo la legge della propria natura.

Nessuna traccia in Grisogono, del sangue d'Euclione: l'avarizia, non minore di quella, ci è dipinta a tocchi meno forti, mediante molti felici atteggiamenti che fanno di Grisogono un uomo vivente, nè molto raro. In generale i viziosi si odiano da noi, più nei libri che nel mondo, in cui spesso ci ostiniamo a non volerli riconoscere, perchè ci pare impossibile che essi abbiano la fisonomia urbana e qualche volta amabile delle persone che ne circondano.

Tale è appunto la fisonomia di Grisogono, il che non toglie che noi, spingendo lo sguardo entro l'anima sua, ci troviamo di fronte ad un buio desolante.

Euclione, Ghirigoro, Aridosio sacrificano i figli alla loro mania di risparmio, e Grisogono lascerebbe perire in prigione, dove si trova per debiti, il figlio Erasto per non togliersi i denari del riscatto.

Ma l'avarizia lotta in lui coll'amore paterno, o meglio

con un interesse con questo associato, giacchè gli si fa credere che la prigionia di Erasto sia ostacolo ad un vantaggioso matrimonio ch'egli deve concludere.

L'avarizia di Grisogono però, ed in ciò è la sua principale differenza dalle altre, vuole apparire, non come una piaga dell'anima, ma come un sistema fondato su profonda convinzione; egli non cerca nasconderla, e le dà il colore di esperienza, di pratica della vita. Quando lo udiamo parlare tranquillamente delle proprie speculazioni, magnificare gli usi del proprio tempo, riprovare quelli che corrono, parlando come un adulto parla ai fanciulli, infiorando il discorso di molte massime positive, ci par proprio di ravvisare un'antica conoscenza.

Interessante pel grado del suo pervertimento è vedere il concetto che questo avaro ha della parola, della fede, dell'onore.

Allorchè suo figlio Erasto libero provvisoriamente dice di voler tornare in carcere, poichè ha dato parola, il vecchio, a cui questa risoluzione significa *pagare*, non intende questo ridicolo punto d'onore. (1)

Riguardo a questo benedetto punto d'onore, il suo ragionamento fila diritto, come quello con cui tenta conciliare gli scrupoli religiosi coll'avarizia; a Marta, la serva che, comandata di andare al lavoro, fa osservare esser festa, risponde:

« Manichi tu il giorno delle feste? »

---

(1) Atto IV, sc. XIII. « *Gris.* — . . . . . e basta
ch'è dica: l'onor mio - l'onor suo era
non far debiti, e far come ho fatto io. »
. . . .
Atto IV, sc. X « *Gris* — . . . . Il mio Erasto è un poco di cervello
da lasciarlo crepare in quelle carceri
che fa professione della parola . . . »

Quel suo stesso spirito conciliativo mette d'accordo in lui l'interesse con l'amore dei figli, giacchè non si può dire che non li ami. Li ama, ma vorrebbe che essi non gli costassero nulla, e perciò la sua tenerezza trova un'espressione più pura, quando egli rammenta il figliuolo creduto morto Lisandro, ch'egli piange di continuo, tanto più che (perchè dissimularlo?) non gli costa più nulla. E come sceverare l'una passione dall'altra, quando la notizia del ritorno improvviso di quel figliuolo, gli giunge contemporaneamente a quella delle ricchezze ch'egli ha acquistate? La scena in cui padre e figlio si rivedono, è tenerissima; ma chi potrebbe dire fino a qual punto giunga, in quella tenerezza, l'amore del padre? Quando noi vediamo Grisogono interrompere gli amplessi al pensiero del bottino:

« Le valigie
son molte e gravi »

ed indicarlo con petulanza ad Erasto, tornato povero e per giunta ammogliato.

« Hai tu veduto, Erasto,
Come si fa, quand'un va fuor di casa? »

non è giusto che ci rivolgiamo la domanda: « Se Lisandro fosse tornato povero? »

Questa inafferrabilità della coscienza, sfuggente ad ogni accusa diretta, che costituisce la superiorità psicologica di Grisogono su gli avari esaminati sin qui, ci fa crollare il capo, dubitando, dinanzi a quella conversione improvvisa, quando cioè allo spettacolo della porta che si chiude dinanzi al trionfo superbo di Eraclio e si riapre solo quando il corteo si è vestito di sacco ed umiliato, Grisogono si prostra esclamando:

« Dio è quel medesmo »

e buttate le chiavi dei tesori, risolve di ritirarsi sul Calvario a pregare. Nella realtà, quella coscienza così elastica e con-

ciliativa, non gli avrebbe forse suggerito un sotterfugio per metter d'accordo il servizio di Dio con la conservazione dei suoi tesori?

Ma l'intento sacro non perdona più a quella personalità di vivere; tuttavia anche nella sua risoluzione ci par di ravvisare l'antico spirito utilitario:

« E perch'io son, (non che co' pie') col capo
Nella fossa, or io vo' pensare un poco
Al fatto mio . . . . »

perchè

« il diavolo è sottile e fila grosso ».

Il ritratto riesce quindi al Cecchi, a sua insaputa, naturale e compinto: il realismo di quella pittura sopraffà l'idealismo del concetto morale e religioso.

La grande croce splendente brilla un momento dinanzi alla nostra fantasia e scompare; la piccola figura terrena rimane dinanzi a noi viva e parlante.

Grisogono non nega Aridosio; non è colpa sua se l'autore lo costringe a farsi eremita, nè è colpa dell'autore, se occupate le grandi scene principesche dagli omiciattoli, nipoti degli istrioni antichi o figli di Calandrino, alle creature del popolo, viventi della sua vita, non resti spesso che mescolarsi ai rigidi fantocci cinti d'aureola, rifugiandosi sulle scene improvvisate sul sagrato, dove presto mancherà loro l'aere vitale.

Ad ogni modo ciò che ho detto circa il contenuto realistico, più che morale, del carattere nella commedia del cinquecento, rimane immutato, nonostante quest'esempio di *avaro* convertito, che mi ha costretto ad interrompere per un momento, la tradizione classica dell'*avaro*.

Quest'*avaro*, sotto le spoglie di Aridosio, abbandona la scena italiana, dove sulla fine del secolo XVI, spira un'aria

poco favorevole alla commedia erudita, per rifugiarsi in Francia, dove Aridosio si lascerà travestire da Pierre di Larivey nella commedia « Les esprits » e si chiamerà Sévérin, dove finalmente Sévérin, Aridosio, Ghirigoro, Euclione, si porranno al servizio di un genio potente, che s'impadronirà del tipo classico, v'infonderà un nuovo spirito, gli dirà il magico: « Surge et ambula ».

III.

L'Aulularia, la Sporta, l'Aridosio, les Esprits non sono le sole commedie che abbiano recato il loro contributo all'*Avaro* di Molière. Despois e Mesnard, pur non avendo l'intenzione di aggravare il debito di Molière, notano (1), oltre a quella, altre sei commedie (2) che potrebbero rivendicare alla sua l'appropriazione di un'idea, mentre contendono questo diritto a quattro scenari italiani (3) non senza ingegno di argomenti, ma con uno zelo degno di miglior causa.

Definire nettamente i confini del mio e del tuo nel patrimonio comico d'un tempo in cui la commedia erudita e l'improvvisa, la francese e l'italiana si scambiavano generosamente il loro, attingendo tutte a piene mani nell'eredità di Plauto e di Terenzio, sarebbe impresa faticosa, ed il risultato probabilmente non compenserebbe la fatica.

A che disputarci a bocconcini l'apriorità di un momento, di una scena, di una frase comica, se Molière non è precisamente in quella scena, in quel momento, in quella frase?

---

(1) Nella notizia, già citata.

(2) Queste commedie sarebbero: La belle Plaideuse di Boisrobert - I Suppositi dell'Ariosto - La Veuve di Larivey, - la Dame d'Intrigue di Samuel Chappuzeau - La Descreta enamorada di Lopez de Vega - Les borbons amoureux et rivaux de leurs fils de Chevalier.

(3) L'amante tradita - Il dottor Bacchettone - Le case svaligiate - La cameriera brillante.

Io mi dispenso quindi senz'altro di esaminare e discutere le fonti letterarie dell'*Avaro* di Molière, nella convinzione che un debito di più o di meno, nulla possa togliere od aggiungere al valore di questa commedia, che non è nell'accrescimento degli elementi estrinseci al carattere, ma nello sviluppo che in esso determina le virtù d'uno spirito nuovo.

Da Euclione ad Aridosio la rigida fisonomia dell'*Avaro*, ci si è mostrata sotto diversi aspetti, e ciò più per cambiamento di disposizione relativa, che non per virtù intrinseca.

Molière ci obbliga a spingere lo sguardo entro l'anima dell'avaro, ci fa assistere al guasto che in essa ha determinato il predominio di un vizio. Nè a ciò è estraneo il progresso esteriore che l'avaro ha raggiunto fin qui, ma se questo progresso in certo modo promuove ed asseconda l'altro, ciò avviene sotto lo sguardo acuto di Molière, che ricerca, attraverso le circostanze più insignificanti all'occhio superficiale, una manifestazione dell'anima.

Molière quindi, imitando il tipo di Plauto, non trascura nemmeno gli elementi di cui l'avevano arricchito le semplici imitazioni, anzi se ne vale. Lorenzino de' Medici aveva posto in scena la famiglia dell'avaro, ma, lasciando Aridosio quasi estraneo ad essa, non aveva approfittato di quanto questa condizione potevagli offrire. Molière trasporta il suo *avaro* nel cuore della famiglia; la sostituzione dell'interno della casa, in cui ci appare Arpagone, alla via, è in Molière molto più che un mutamento di scena: è un mutamento di punto di vista, il quale ci annuncia che Molière vuol sorprendere il carattere in quella vita intima, tra quei contatti, nei quali i contrasti della coscienza sorgono più vivi ed evidenti, ed il giudizio più inflessibile.

Inoltre l'interno della casa ci determina il luogo che Arpagone occupa nella società, il che significa dirci contro quali convenienze egli lotta, fino a qual punto la sua cieca pas-

sione può liberamente manifestarsi, e dove deve cominciare a temere il ridicolo.

Questo avvertimento molesto del ridicolo è un sentimento ignoto per Euclione, Ghirigoro, Aridosio, cosa più naturale nei due primi, il cui denaro, piovuto dal cielo, è un mistero per tutti, che non nel terzo, conosciuto come persona agiata.

Ad ogni modo importa poco a tutti e tre, o forse importa troppo all'autore, far conoscere i loro sentimenti. Se l'accusa di avarizia li fa tremare, essi tremano soltanto per le loro ricchezze che vorrebbero ignorate da tutti.

Arpagone, di condizione, a quel che pare, elevata, pur essendo non meno degli altri incallito nel vizio, obbedisce, non senza comiche riluttanze e comicissime transazioni (domandiamolo a Maître Jacques) a qualche convenienza imperiosa, al bisogno di nascondere a qualcuno il suo vizio, donde il suo umore costantemente torbido, che sfoga con quelli a cui non può celarsi, ma a cui può almeno imporre le forme del rispetto.

Ne ricava una soddisfazione così amara, che lo inasprisce maggiormente.

Arpagone, che trema di comprendere quello che la Flèche mormora tra i denti, e nondimeno vuol costringerlo a ridirlo, obbedisce appunto al bisogno indistinto di sentirsi rispondere una rispettosa menzogna, o di punire con uno schiaffo una risposta irriverente.

Quando appare questo sentimento confuso del proprio ridicolo, la coscienza del vizio non è lontana, tuttavia Arpagone non l'avrà. A far risaltare la prima, a mettere in luce il lagrimevole letargo della seconda, che i più stridenti contrasti non varranno a destare, mirano le nuove *situazioni*, in cui Molière ci presenta il suo *Avaro*, delle quali A. W. Shlegel non intese o non volle intendere il significato, quando pose l'*Avaro* di Molière al di sotto dell'Aulularia, asserendo che in esso, senza conseguire il medesimo effetto di Plauto,

Molière pone in moto una *macchina complicatissima*. Egli chiama macchina complicatissima l'intreccio delle circostanze nuove o rinnovate, di cui ha arricchito l'azione, e che possono ridursi alle due fila parallele dell'amore dei due figliuoli di Arpagone (fila già accennate nell'Aridosio, ove però una, quella tradizionale, è lasciata nell'ombra) e l' innovazione di aver fatto dell'amante della figlia l'*adulatore*, e dell'amante del figlio, la persona amata di Arpagone.

La chiama macchina complicatissima, e non s'avvede che questa innovazione, semplice in sè, e punto fuor del naturale, mira a destare nell'anima di Arpagone una lotta tra l'avarizia e le passioncelle secondarie, lotta che svela a noi, se non a sè stessa, la coscienza d'Arpagone, e che mira a collocare l'antico fato comico nell'anima stessa dell'avaro.

Noi sentiamo infatti come si approfondisce, si colora quest'anima soggiogata dall'amore dell'oro, e tuttavia non affatto insensibile ad altre seduzioni del mondo. E veramente sarebbe una corazza non disprezzabile l'avarizia, se, come vuole lo Schlegel, bastasse a preservare dalle altre passioni.

Una piccola conoscenza della natura umana ci dimostra invece che le debolezze, quasi avessero bisogno di sostenersi a vicenda, non sono mai sole.

Del resto, una rapida analisi al carattere di Arpagone ci dimostrerà che le passioncelle, apparentemente contradditorie, di cui questo si arricchisce, hanno appunto radice in quella stessa aridità di cuore, in quella piccolezza di mente, in quell'egoismo vile, da cui l'avarizia trae la sua origine.

Si potrebbe dire a tutta prima che un uomo sospettoso di tutti, di nulla curante, all'infuori del suo denaro, sprezzante il giudizio altrui, quando si tratti d'imporre la propria volontà, non è accessibile all'adulazione. Quasi vi fosse al mondo un uomo, e prendiamolo pure tra i forti, sicuro contro questo sottile veleno! Figuriamoci se non lo sapeva Molière: egli ce lo

dice per bocca di Valerio, quando questi spiega ad Elisa il proprio sistema:

«..les plus fins sont toujours des grands dupes à côté de la flatterie et il n'y a rien de si impertinent et de si ridicule qu'on ne fasse avaler, lorsqu'on l'assaisònne en louange..».

Ed Arpagone non era certo dei più fini. La vanità è spesso l'unica forma di amor proprio in coloro che hanno perduto ogni sentimento di dignità.

Chiamando vanità il sentimento che spinge Arpagone a cercare la lode, questa vanità non nega affatto quella confusa coscienza del proprio ridicolo, anzi l'afferma, sia perchè essa è per così dire, l'organo che riceve le trafitture dello scherno, sia ancora perchè da essa Arpagone, che pur vorrebbe essere insensibile a quella trafittura, attinge un farmaco per non avvertirla.

Circondato da un'ostilità che comincia con la canzonatura e potrebbe finire colla ribellione, Arpagone ha bisogno d'una voce che l'approvi nella lotta contro il buon senso, contro i diritti altrui, donde Valerio, che, conoscendo questo bisogno ed appagandolo, s'insinua nell'animo suo. Ma poichè la vanità sola apre il cuore di Arpagone, è giusto che la riconciliazione ch'egli, nella persona di Valerio, fa col genere umano, torni a scapito suo, che Valerio sia l'astuzia alleata con la debolezza per opporsi all'egoismo ed alla tirannia.

Il sospettoso Arpagone diviene, sotto l'influenza della lode, così stolto, da confidare a Valerio la delicata missione di stare alle costole d'Elisa, per piegarla al matrimonio col vecchio Anselmo dopo che Valerio, chiamato a giudicare della questione, si è pronunciato in favor suo, a occhi chiusi dapprima, poi confessandosi vinto dalla ragione a cui non si replica: « *Sans dot!* » E' vero, peraltro, che intanto gli pone sott'occhio tutto l'orrore della sua tirannia e le terribili conseguenze

che essa può arrecare, ma tuttociò senza aver l'aria di farlo, perchè al ritornello di Arpagone: « *Sans dot!* » egli protesta non essere argomento a opporsi:

« Sans dot! Le moyen de résister à une raison comme celle-là? »

Ma Valerio non riveste soltanto una missione morale; egli ha altresì una missione artistica. Se Arpagone avesse a lato un confidente sincero, devoto, in buona fede, l'odiosità del suo procedere verso la famiglia, ricadendo tutta su lui, maschererebbe il lato ridicolo, sotto il lato malvagio di quel carattere.

Quel pessimo consigliere invece che, posto a fianco di Arpagone, assopisce con la sua voce blanda, le voci beffarde che confusamente gli pervengono all'orecchio, che, sotto la sembianza di approvarle, sottolinea, accentua le enormità che quegli dice con tutta naturalezza, pare abbia l'ufficio di adunare in sè, o almeno in quell'individuo ch'egli è forzato a rappresentare, tutto il malvagio, per lasciare ad Arpagone tutto il ridicolo. Cosicchè noi possiamo ridere a quella scena che potrebbe farci tanto pensare, allorchè Valerio, che sta concertando con Elisa il mezzo di sottrarsi alla volontà di Arpagone, vedendolo entrare, muta ad un tratto linguaggio:

...Oui, l'argent est plus précieux que toutes les choses du monde. Lorsqu'on s'offre de prendre fille sans dot, on ne doit point regarder plus avant. Tout est renfermé là dedans, et sans dot tient lieu de *beauté, de jeunesse, de naissance, d'honneur, de sagesse et de probité.*

e il vecchio incantato:

...Oh le brave garçon. Voilà parler comme un oracle. Heureux qui peut avoir un domestique de la sorte!...

Ma ben presto la voce lusinghiera di Valerio non gli basterà più a mettere in pace l'animo, che ha ceduto ad un'altra

debolezza: Arpagone è innamorato. Impossibile! esclama lo Schlegel. Il critico romantico pensava forse alla fiamma che purifica e talvolta rigenera, e dimenticava quella debolezza universale, così democratica da non avere a sdegno i contatti più degradanti nel cuore dell'uomo.

Ma chi non disdegni di accettare le forme più umili di ogni passione, non potrà non consentire ad Arpagone di essere innamorato, purchè, s'intende, egli lo sia alla sua maniera, purchè, nella lotta che risulta tra le due passioni coesistenti, l'avarizia e l'amore, questo non trionfi.

Certo, se noi supponessimo che l'amore schiudesse l'anima di Arpagone ad un sentimento disinteressato o gli interpretasse le lotte dei cuori altrui, c'inganneremmo.

Per questa ragione possono benissimo coesistere in Arpagone l'uomo innamorato di Marianna, e quello che vuol costringere i figli a fare un matrimonio detestato. L'incoerenza è tutt'altro che strana. Quanti perdonano altrui le debolezze proprie?

L'amore in Arpagone ha il carattere stesso della sua avarizia: è un sentimento egoistico, prepotente, incapace di vedere il sacrifizio altrui, e pronto ad invadere gli altrui diritti colla forza dell'autorità.

Ma non ci spaventiamo: il vecchio rimbambito che si pavoneggia, che si ringalluzzisce, che gongola alle lodi lusinghiere di Frosine, che, rassicurato alla profezia di una longevità miracolosa, quasi ad un tratto gli fosse passato l'amore, insiste sulla questione della dote, che, di fronte alla giovane desiderata, freme di rabbia, pensando alle spese che Cleante ha fatto arbitrariamente per onorarla, e all'anello che si è lasciato portar via, questo vecchio non sarà mai un Filippo, nè un Mitridate.

La sciocchezza, l'avarizia e la vecchiaia di Arpagone, soffocheranno il dramma, che potrebbe erompere da questa condizione di cose, travolgendolo sotto un'onda sonora di risate.

In questa forma, l'amore, anzichè essere un raggio in quell'anima buia, è come un'infermità di più, una specie di frenesia i cui deliri paiono immaginati per far sentire all'avaro la schiavitù del suo male incurabile. L'avaro fa disperare l'innamorato, e l'innamorato fa disperare l'avaro: l'uno canzona l'altro, ciascuno di essi permette successivamente ad Arpagone di vedere sè stesso nel vizio opposto.

Così, come per tanti specchi che si danno luce scambievolmente e che ne illuminano a vicenda i diversi lati, l'anima dell'avaro è costretta a scuotersi dall'immobilità, dall'uniformità in cui l'aveva fissata la commedia antica.

Tutte quelle debolezze, la cui guerricciuola imbelle pare non miri ad altro che a colorire a tinte più forti la goffa persona di Arpagone, assumeranno un significato più grave, quando s'impegneranno alleate, questa volta, nel conflitto contro i diritti dei figliuoli, conflitto a cui nè Planto, nè i suoi imitatori ci fanno assistere. E quando io dico conflitto, intendo parlare di una lotta di individui, non penso menomamente ad una lotta intima di passioni. Questa lotta intima non vi può essere, perchè Arpagone dei doveri del padre non ha nozione alcuna: solo i diritti della paternità, l'autorità assoluta, indiscussa, necessaria all'attuazione del suo sistema di sordida pitoccheria, gli sono noti.

I figli non sono per lui se non un peso, da cui non vede l'ora di liberarsi: per essi Arpagone sembra non conoscere l'affetto, se non per lamentare quello che, secondo quanto la sua immaginazione eccitata gli detta, i suoi figli non hanno per lui.

« ...Cela m'est étrange que mes propres enfants me trahissent et diviennet mes ennemis... »

E' un sospetto prematuro, tuttavia si è ben lungi dal poter scorgere l'affetto nel tremito, nelle occhiate furtive, nel

parlare sommesso di Cleante e di Elisa alla presenza del padre. Al primo vederli a fronte si sente tosto che tra quelle persone, legate da sì stretti vincoli, v'è una barriera di ghiaccio, e la sentiamo nella sprezzante noncuranza di Arpagone, quando parla dei figli (1), noncuranza che trova un'espressione ributtante, in quella frase, la cui cruda franchezza ravvicina per un momento Arpagone ai suoi rozzi antenati, che gli sfugge di bocca allorchè, credendo Valerio autore del furto, all'intercessione d'Elisa che gli ricorda averle egli salvata la vita, risponde:

« ...Tout cela n'est rien, et il valait bien mieux pour moi qu'il te laissât noyer, que de faire ce qu'il a fait. »

Con Cleante poi Arpagone, sia paura di una ribellione, o vergogna della corbelleria che ha intenzione di fare, è più duro che con Elisa.

Vi sono due momenti nei quali il contrasto tra il padre e il figlio appare come una tenzione di principî, più che come una lotta di individui, e sono quello in cui l'usuraio rimprovera il figlio di cercare prestiti, e quello in cui il vecchio innamorato impone al figlio di rinunziare a quella ch'egli ama. Sono due contraddizioni flagranti, di cui però Arpagone non mostra avvedersi.

L'idea di conbinare l'usuraio coll'avaro è un'innovazione di Molièrè, criticata, s'intende, dallo Schlegel, il quale sostiene che l'avaro che presta il suo denaro e quello che lo tiene nascosto in una cassetta, non possono essere la stessa persona.

---

(1) Atto I scena 4. Voilà de mes damoiseaux flouets, qui n'ont plus de vigueur que de poules.

Atto III. scena 9. Vous voyez que'elle est grande; mais mauvaise herbe croit toujours.

Scena 10. Voici mon fils aussi: je vois que vous vous étonnez de me voir de si grands enfants, mais je serai bientôt défait de l'un et de l'autre.

Questa è forse la sola osservazione di Schlegel che abbia qualche fondamento. Uno speculatore, dell'infima specie, è sempre un uomo di genio a paragone dell'avaro che accumula con lo sciocco risparmio.

E Arpagone, nella genia dei viziosi, appartiene piuttosto a quella degli sciocchi che a quella dei furbi. Tuttavia non si può non riconoscere in lui dal lato intellettuale un certo raffinamento su Euclione. La pratica della vita, la sua posizione sociale, la stessa natura della sua ricchezza ch'egli ha accumulata, non trovata, gli hanno aperto gli occhi, almeno per quanto riguarda l'interesse, di modo ch'egli può mettere talvolta in pace il continuo sospetto, e fare a sè stesso la violenza di vedere temporaneamente diminuito il mucchio degli scudi, per avere la consolazione di vederlo poi raddoppiato.

Del resto, come appare dagli articoli di quel famoso contratto, che è un prodigio d'ipocrisia e d'usura, le garanzie, le cautele in cui il prestatore si trincera, e l'enormità del guadagno che si ripromette, rendendo il rischio quasi nullo e la seduzione terribile, fanno ritenere verosimile la coraggiosa speculazione di Arpagone. Il quale può riposare abbastanza tranquillo, quando sa che il cercatore del prestito, sconosciuto per lui, è un giovane di famiglia ricca, orfano di madre e che spera non lontana la morte di suo padre, obbligandosi quasi, dal canto proprio, a far tutto il possibile perchè essa avvenga nello spazio di otto mesi.

Non dovrebb'essere questa una lezione terribile per Arpagone? Egli tuttavia mostra di non averla intesa, quando risponde ipocritamente a Maitre Simon:

« C'est quelque chose que cela. La charité, maitre Simon, nous oblige à faire plaisir aux personnes, lorsque nous le pouvons.

Egli cade dalle nuvole perciò, quando, nel debitore ch'egli ha intenzione di depredare, nel figlio di colui, la cui prossima

morte è data freddamente come garanzia, vede il proprio figlio. La scena che ne segue, di accuse reciproche, non è comica che alla superficie: il problema gravissimo che i litiganti, accecati entrambi, non possono risolvere, rimane lì dinanzi allo spettatore, con la domanda incalzante: « Di chi la colpa? »

E se sopra la gravità di tale questione morale, il comico rimane inviolato, ciò si deve appunto all' incoscienza di Arpagone, che, sbalordito dallo stupore, non vede che una sola necessità, tenere d'occhio più che mai il figliuolo e che, mosso da un' istinto invincibile, va, prima d' ogni altra cosa, a dare uno sguardo alla sua cassetta.

L'altro momento notevole in cui vediamo padre e figlio messi a fronte, è quello in cui Arpagone ha scoperto in Cleante un rivale, mediante un'astuzia, che può dirsi un lampo di genio crudele. L'amore ha aguzzato l' intelligenza di Arpagone, ma il suo naturale egoismo non tarda a restituirgli la sua consueta stoltezza. E stolto ci appare quando, nonostante la certezza acquistata, egli non vede l'assurdo delle sue pretenzioni, in un confronto così umiliante: di fronte al figlio, che gli dichiara risolutamente non essere disposto a rinunciare al proprio amore, nonchè a sacrificarglielo, egli non vede che l'audacia che offende la propria autorità, non gli cade neppure in mente di esser egli dalla parte del torto.

Non è disegno di Molière di fare, mediante tutti questi contrasti, rientrare a poco a poco Arpagone in se stesso e preparare una conversione meno improvvisa di quella d'Euclione, se non meno antipsicologica.

Riguardo al suo avaro Molière la pensa come Lorenzino de' Medici, senonchè questi, presentandoci l'avaro impenitente, obbedisce più che altro al bisogno di vedere alla fine tutti allegri, pazzi e savi. Molière, oltrechè vuol ridere e far ridere, ha la profonda convinzione che il suo infermo non possa guarire, e questo appunto vuol mostrarci; vuol esporre agli occhi

nostri per via dei contrasti che abbiamo successivamente esaminati, il pervertimento che l'amore esclusivo dell'oro ha prodotto nell'anima dell'avaro, distruggendovi ogni sentimento umano e gentile, travolgendo il senso morale; non solo, ma vuol mostrare ancora il pervertimento che quest'anima arida e vile, diffonde intorno a sè.

Tuttavia in quella scena di minacce paterne, e di spallucciate filiali, quando Molière pone in bocca ad Arpagone una maledizione, ed in bocca a Cleante una risata, non avrebbe forse ecceduto? Così vorrebbe il Rousseau, al quale risponde lungamente il Marmontel, provando che la responsabilità di Arpagone su questo fatto rende più efficace la lezione morale.

Questa stessa lezione morale potrebbe però per la sua serietà, deviare l'indirizzo puramente comico dell'azione, e fargli rasentare il dramma. Ciò non avviene perchè la serietà è nella lezione, non nella scena. Noi non possiamo prendere alla lettera quella maledizione e quella risata, nel momento in cui sono poste: esse sono come una bestemmia ed una impertinenza, al cui significato non pensa chi le dice nel momento dell'ira. « Le Serieux » dice Saint Marc Girardin che ha trattato la questione in modo esauriente, le serieux eût tout perdu le rire sauve tout ».

Arpagone padre, come non guarisce Arpagone innamorato, non illumina dunque, non converte Arpagone avaro. Nè vi riuscirà l'intervento della mano di la Flèche, strumento di una volontà superiore, che la guida al nascondiglio dei danari, castigo che sebbene a tutta prima non paia, è meno casuale di quello d'Aridosio.

V'è ancora una certa casualità, perchè la Flèche, rubando il tesoro, pensa a soccorrere il proprio padrone, e non a punire l'avaro, della cui coscienza non gl'importa nulla.

Tuttavia dobbiamo notare un fatto: Arpagone, dietro una falsa accusa, confermata dal solito equivoco, crede autore del

furto il proprio confidente, Valerio, e, in forza dello stesso equivoco (che quì è tutto a danno dell'avaro) lo crede altresì seduttore della propria figliuola. Questa circostanza, presentando agli occhi di Arpagone la propria sventura come un tradimento alla sua fiducia, come l'effetto d'una propria illusione (sebbene egli non lo veda chiaramente) oltrechè ferisce Arpagone più nel vivo, corregge la casualità del castigo e ne innalza il senso morale.

La punizione però, come quella di Aridosio, è momentanea, perchè i denari vengono restituiti ad Arpagone. Non però a sì buon mercato, perchè egli deve rinunciare almeno a Marianna: si tratta quì di scegliere tra la fanciulla e il tesoro.

Inùtile dire che Arpagone si pronuncia per il tesoro, e la rinuncia ch'egli fa riesce precisamente all'effetto contrario di una conversione: la sventura che l'ha colpito, ha essicato in lui ogni altro sentimento, fuorchè l'amore dell'oro, che alla fine emerge più chiaro ed incontrastato.

Non si può dire quindi, nonostante quella rinuncia, che pure è qualche cosa di più del terno al lotto di Aridosio, che l'avaro sia punito: il castigo vero, quello che avrebbe dovuto colpire l'avarizia direttamente, non c'è. Arpagone ricupera i denari, si fa pagare le spese del processo, delle nozze, far un abito nuovo; e la commedia si chiude con uno scioglimento romanzesco, più o meno verosimile, ma molto in voga a quei tempi, e opportuno del resto, a coronare i voti dei giovani.

Vorremo credere per questo che la commedia di Molière non sia gran fatto più morale di quella di Lorenzino De Medici?

La commedia antica corrispondentemente ad un concetto un po' materiale della moralità, fondava la propria morale sull'esempio salutare del vizioso punito. Ora, l'efficacia morale di simile esempio deve necessariamente diminuire all'occhio dell'uomo scaltrito dalla esperienza, abituato a vedere

le contraddizioni che quel mondo teorico, rappresentato dal teatro, può ricevere nella pratica della vita.

La morale di Molière non è fondata sopra un'edifizio così fragile: Molière sa di parlare ad uomini, non a fanciulli, ad uomini che sono in grado d' intendere il pensiero profondo che si cela anche sotto l'apparente trionfo del furbo, o l'apparente dileggio dell'uomo semplice.

E del resto chi ha detto che la morale della commedia deva giungere proprio alla fine? E dopo aver assistito allo sviluppo, alla manifestazione di quell'anima, dopo averla scossa ed interrogata in cento modi, dopo averne scandagliato le tenebre, e tutto questo sotto le più alte risate, ci domanderemo ancora dove sia la morale di Molière? Essa è latente in tutta la commedia, incomincia con le parole di Valerio, alla prima scena: « *L'exès de son avarice et la manière austère dont il vit avec ces enfants, pourraient autoriser les choses plus étranges...* » e finisce con le ultime parole di Arpagone: *Et moi, voir ma chère cassette;* questa morale è attaccata per così dire alla figura di Arpagone. E il solo fatto che ogni uomo affetto dallo stesso male potrà specchiarsi in lui, il che accadrà tanto più agevolmente quanto maggiore sarà la ricchezza dei suoi aspetti, prova che non si può dubitare del valore morale di Arpagone.

Che cosa rappresenta dunque Arpagone nella genesi del nostro tipo comico? Rappresenta l'uomo che si sostituisce al tipo: Euclione ed Arpagone stanno alle due estremità dell'evoluzione del carattere comico e rappresentano l'uno un vizio che si veste d'una forma umana per palesarcisi, l'altro un uomo vizioso, che vivifica in sè le leggi dell'anima e quelle della vita umana.

E frattanto Arpagone che cosa conserva del suo remoto antenato? Nulla più che la forma esteriore, ed intendo per forma esteriore quelle spoglie eminentemente ridicole che l'a-

varo ha ereditato dall'antichità, e che Molière, non solo ha rispettate, ma arricchite colla vena inesauribile del proprio spirito.

E voglio dire che Molière, pure approfondendo il carattere di Arpagone, non è mai uscito dal campo del *puro* comico; sebbene in qualche scena sia giunto al punto di rasentare quasi il drammatico, come abbiamo notato, non vi cade mai; il suo Arpagone, che porta i calzoni assicurati al soprabito colle spillette, che ordina ad uno dei servi, nell'occasione del ricevimento di Marianna, di tener il cappello sul petto, per non lasciar vedere una macchia d'olio sul panciotto, all'altro di star contro il muro per dissimulare uno strappo nei calzoni, che, durante il processo, viste due candele accese ne spegne una, quest'uomo non ha voluto abbandonare del tutto quella veste buffonesca, di cui il tipo si era vestito.

E' un vizioso certamente, e la miseria del suo cuore potrebbe trascinarlo a violare le leggi assolute della coscienza, ma a Molière basta farcelo indurre.

Arpagone non ha nessuna parentela con Sylock, il quale, non solo varca questi confini, ma ci fa vedere soltanto il lato crudele e bestiale del cuore dell'*Avaro*. Ma in questa crudeltà e bestialità si unisce all'avarizia e la trasforma una passione potente ed interessante, che, per quanto turpe nella sua espressione, ha pur virtù di eccitare in noi commozione e pietà. Questa passione, inseparabile dalla sete dell'oro, connaturata con essa, e di fronte alla quale, questa diviene secondaria, è l'odio della propria razza spregiata ed avvilita per tutti coloro che godono la stima e l'amore. Si direbbe che l'avarizia è in lui quasi una conseguenza delle sue condizioni, della maledizione ch'egli porta con sè dalla nascita, poichè gli offre il modo di vendicarsi in qualche modo della società.

E infatti quando Antonio, il suo debitore cristiano, è rovinato, e lo strano patto conchiuso con Sylock deve avere il suo

scioglimento. Sylock rifiuta il triplo del denaro, pure di avere una libbra di carne, tagliata presso al cuore dell'odiato cristiano, e ciò senza alcuna lotta. L'odio supera in lui d'assai l'avarizia.

Ecco perchè non possiamo stabilire nessuna affinità tra Sylock ebreo ed usurajo, più che altro, e l'avaro del tipo classico, affinità che potrebbe esserci suggerita da un'associazione d' idee, dovuta specialmente al modo col quale la sorte lo tratta facendogli portar via la figlia, Gessica, e i sacchetti dei ducati, mentre egli sta a pranzo per il gusto di mangiare alle spalle del cristiano scialacquatore, onde l'alto lamento, con cui egli richiama e rimpiange gli uni e l'altra, ma più i primi.

Non possiamo nemmeno prendere Sylock e contrapporlo ad Arpagone e agli antenati suoi, quale *avaro romantico*, perchè gli elementi drammatici, l'odio che gli agita il cuore, e getta una luce sinistra sulla sua persona, non provengono dall'amor dell'oro, ma da altre fonti.

E giacchè siamo entrati in questo campo dirò che l'avaro, esclusivamente *avaro*, quello che conserva, accumula un tesoro e non vive che per quello, e non unisce a questa alcuna altra passione, l'avaro che, senza essere capace di alcun sentimento elevato, non ci dà lo spettacolo della perfidia, quest'avaro non può uscire dalla forma del comico puro. Questa forma è giunta con Molière fin dove poteva giungere: non è possibile andar oltre.

V.

Non è possibile andar oltre, e nondimeno il volgare personaggio, continua ad allettare scrittori e pubblico: ancor per più di un secolo quella figura allampanata e cenciosa chiede dalla scena applausi e risate. Ma quasi gli uomini, riconosciuto

finalmente nella creatura di Molière un loro simile di infima stirpe, si divertissero a denigrarlo, a canzonarlo, a scuotergli i cenci dinanzi al pubblico, essi sono attratti da quanto esso ha di esilarante nell'aspetto esteriore, più che dal concetto serio e morale che racchiude nel proprio intimo. Avviene così che, sotto il pubblico riso, il nostro carattere smarrisce poco a poco quello spirito che lo animava. Al tipo primitivo, ritratto di mano inesperta, che si indugia nelle linee più accentuate e non sa rendere la proporzione e l'armonia, succede nel processo discendente un tipo riflesso, ritratto di un uomo, di cui volontariamente si alterano lè deformità caratteristiche per spirito di canzonatura. La decadenza che noi notiamo dopo Molière nel nostro carattere e che corrisponde del resto ad una decadenza generale della commedia, è prima d'ogni altra cosa, un fatto richiesto da quella legge dominante nell'evoluzione delle forme artistiche, secondo la quale un'opera, poichè ha raggiunto la perfezione di cui è capace, disfa se stessa e la dissoluzione dura finchè gli elementi in cui si è disgregata, non danno vita a nuovi organismi.

Il nostro carattere diviene dopo Moliére un personaggio da farsa, nè questa trasfomazione avviene soltanto nella commedia dell'arte che pur dovette avervi una gran parte.

Don Marcos Gil de Almodavar, un avaro castigliano (protagonista d'una commedia in versi di Juan de la Hoz y Mota, di poco posteriore all'avaro di Moliére) (1) sebbene per l'indole della sua avarizia meriti di esser collocato nella famiglia di Arpagone, pure di fronte a questo non è nulla più che un fantoccio senza vita. Ha perduto la complessità del sentimento per ritornare all'unilateralità antica: tolto dalla famiglia è ricacciato nell'isolamento, onde non ci è dato contemplare la la sua vita intima, se non nel pettegolezzo degli altri perso-

(1) El castigo de la miseria.

naggi, e tanto più che l'avarizia in lui è posta in azione più come avidità di acquistare che come mania di conservare, di accumulare, di guisa che questa riesce più dipinta che rappresentata.

Don Marcos, abbagliato dalle apparenti ricchezze di una sedicente vedova indiana, doña Isidora, si affretta a chiederla in moglie, ma il giorno stesso delle nozze vede sfumare tutte le ricchezze, e di più il giorno seguente è derubato dei sedici mila ducati raccolti con tante insigni fatiche.

Il congegno di questa burla, fatto naturale per una commedia spagnuola, occupa l'autore più della manifestazione del carattere, il quale non può attingere da questa condizione di cose una vera vita, pure avendo qualche impronta caratteristica del suo popolo, che lo fa degno del nostro interesse.

Don Marcos è un hidalgo affamato, ma un hidalgo (1), e sebbene abbia raccolto il suo gruzzolo colle economie più sordide e più ingegnose che mente umana possa immaginare, pure, quando va fra la gente, si adatta alle leggi della buona creanza, fa lieto viso alle persone che lo circondano, ha nello stesso tempo busse per i servi che gli domandano il salario, espressioni devote per gli amici, complimenti per le dame. Non ha paura della società, e non arrossisce di presentarsi in essa con un vestito che, dieci anni prima, è stato comperato da un parroco di Galizia, a cui serviva di mantello, e che don Marcos vorrebbe ancora far servire per le nozze. (*Ma no es tiela de eso tiempo... que fabricas las antiquas*) esclama quasi per aggiustar fede alla sua predilezione un po' strana per la roba di molti anni addietro. In società procura di essere gentile, di assecondare i desideri altrui, senza danno dei propri inte-

(1) El hidalgo mas hambriento
Que se halla en España toda ».

ressi: pregato di ballare non si rifiuta, ma quando viene proposto di giuocare, allora è un altro pajo di maniche: don Marcos si schermisce con sufficiente disinvoltura, predicando contro il giuoco. Ma la sua vera abilità don Marcos la dimostra alla colazione, divorando a quattro palmenti, e raccomandando al servo d'ingegnarsi dal canto suo.

Non è insensibile alla grazia ed alla bellezza: anzi ha una tal quale velleità di piacere: introdotto dalla vedova raccomanda al servo:

« Mira
Si tiene motas la capa
Y va el pelunquin derecho ».

parla con garbo, interrompendosi di tratto in tratto con osservazioni trà sè e se (1).

Un esempio della sua loquacità ci viene offerto dalla presentazione ch'egli fa de' suoi averi alla vedova (2).

L'urbanità dei modi, che distingue Don Marcos dagli altri avari non è solo una differenza superficiale, ma ha il suo fondamento in una differenza profonda. La facilità con cui

---

(1) D. M. Adonde pare servitor
Mi voluntad tened franca
(Como dineros no pide
Ni otre cosa que lo valga).

(2) Y asi, puesto que el dinero
Es quien hace hombre, pues
El tenerlo o no tenerlo
El nombre le dà o le quito.
Aqui vien, a decis vuelvo
Don Marcos, porquè aqui vienen
Seis mil ducados que tengo
Aqui, mi Isidora,
Viene, si bien lo atendemos
Don Marcos, porque aqui està
El alma de aquesto cuerpo.

Don Marcos crede al racconto delle ricchezze favolose della vedova, afferrando subito il primo pretesto che gli capita per andare a farle visita, la facilità con cui cade a capofitto nella rete, dimenticando ad un tratto tutte le cautele che si era proposto, quando doña Isidora, circondata da adoratori, gli offre la propria mano, le bravate che l'allegria d'avere ottenuto lo scopo gli strappa dalla bocca (1) ci dimostrano che, se la sciocchezza degli altri avari consisteva nel sospetto, quella di questo è piuttosto nella credulità.

Credulità che gli dovrà procurare oltre al danno le beffe, quando, accortosi del furto, e inconsolabile al solito, è indotto facilmente dalla fantesca ad andare da un negromante (che non è altri che Chincilla, il servo) di fronte al quale don Marcos desideroso e timoroso ad un tempo di veder comparire il diavolo, ci ricorda un po' la situazione simile di Aridosio. Nè è colpa del negromante, e tanto meno del diavolo, se don Marcos ritrova il proprio denaro, quando l'intrigo romanzesco complicato con quest'azione è giunto allo scioglimento. Ma non v'è negromante, nè diavolo che gli tolga la sposa, a cui del resto si è accomodato, dando prova di una certa filosofia.

Con que, remedio no tienez?
Pues hombre, tomad exemplo.

La piacevolezza di questa macchietta e il meccanismo di quest'intrigo, nel quale è impossibile scorgere un alto senso morale, ci attestano che l'autore, non aveva davanti a sè nell'atto della concezione artistica, nè un profondo concetto a cui dar vita, nè una realtà vivente da ritrarre, ma sempli-

---

(1) Si ser puede, antes de un hora
Hemos da quedar casados
Y questa lo que costare
Y no andemo pensando.

cemente lo scopo di far ridere, presentanto il personaggio ormai noto, in una nuova veste.

Subordinare il carattere all'intrigo, il vero al comico, è pure lo spirito della commedia dell'arte.

Attraverso questa duplice azione, i caratteri che questa prese ad imitare dalla commedia classica, dovettero indubbiamente perdere di verità e serietà. E se l'*Avaro* di Molière passò al dominio della commedia dell'arte, com'è probabilissimo (1) noi possiamo credere che questo carattere complesso, attraverso l'imitazione delle maschere si scindesse, si cristallizzasse in certe forme fisse, perdendo la propria universalità e dando vita forse a una quantità di caratteri minori.

Difficile sarebbe provare quest'opinione coi fatti alla mano, perchè dell'immenso materiale della commedia dell'arte, pochissimo ci è rimasto, e del resto lo scenario non potrebbe darci che lo scheletro del carattere, nel quale sarebbe molto arduo trovare i tratti d'un individuo. Se però non ci è dato seguire passo passo il processo disgregativo che l'*Avaro* dovè subire attraverso la commedia dell'arte, ci è dato vederne gli ultimi risultati nell'opera del suo erede e riformatore.

L'avaro, che in Molière ha accumulato i successivi elementi, aggiunti al tipo primitivo, raggiungendo la massima complessità, ci appare smembrato nell'opera comica del Goldoni, dando luogo ad una categoria di caratteri, i più remoti dei quali portano impresse le tracce dell'origine loro, nella commedia improvvisa, mentre gli ultimi rivelano quelle della genialità dell'autore, il quale, se non può infondervi, per l'indole propria e del suo tempo il contenuto alto, morale, filosofico che distingue l'opera di Molière, tuttavia non li la-

---

(1) Alcuni lazzi che s'introducono nella commedia dagli attori che la rappresentano dopo la morte di Molière (p. es. quello delle candele) possono aggiungere fede a questa supposizione.

scierà, senza averci dato in essi qualche varietà nuova e preziosa della specie, qualche felice combinazione dell'avarizia con altre debolezze, meno universali, ma non meno vere.

L'avaro nel Goldoni ha quindi una storia in cui possiamo vedere in piccolo la storia della riforma del suo teatro: esso ci appare successivamente nelle commedie: *Il vero amico*, l'*Avaro geloso*, *Todero brontolon*, l'*Avaro* e l'*Avaro fastoso*, e l'ordine cronologico può indicarcene il progresso artistico, quando si faccia astrazione dalla commediola in un atto l'*Avaro*, composta fra il *Todero Brontolon* e l'*Avaro fastoso*, nella quale, stretto dalla necessità d'improvvisare quasi una rappresentazione (caso così frequente pel Goldoni) fu costretto a tornare sui suoi passi, e a ricopiare in parte sè stesso.

Il *Vero amico*, l'*Avaro*, *Todero Brontolon*, si ricollegano tutti per l'argomento al tipo tradizionale, di cui si può dire sviluppano variamente il ritornello « *Sans dot!* » Ma la terza di queste commedie, riguardo alla perfezione artistica del personaggio che noi studiamo, lascia di gran lunga indietro le altre due, alle quali è sotto questo rapporto più vicino l'*Avaro geloso*, che però se ne stacca per l'argomento. Con l'*Avaro fastoso*, finalmente, il Goldoni regala alla commedia francese il più degno nipote dell'*Avaro* di Molière.

Dapprima l'*Avaro* fa capolino nel Vero Amico, rappresentando la parte buffa di una commedia che vorrebbe essere seria. Ci aspettiamo tosto di vedere una caricatura, e tale è infatti la persona d'Ottavio, che rivela assai chiaramente la sua provenienza da qualche vecchio scenario: ha spogliato la maschera, ma non ha per questo assunto il naturale colorito. Così accade a molti personaggi del Goldoni, il quale spesso, nel lodevole intento di trasformare le maschere in uomini, lascia involontariamente un po' di larva su tutti i visi umani.

E questo Ottavio è veramente un fantoccio: incapace di odio e di amore, privo di dignità e di coscienza. Non sogna,

non pensa che i suoi denari. Due sono le idee fisse che ricompajono, come il ritornello d'un pazzo, in tutti i suoi soliloqui: lo scrigno dei fiorini, che tien nascosto sotto il proprio letto e la dote che dovrà dare alla figliuola fidanzata, per le sue nozze.

In preda a queste due idee, riempie la casa del suo uggioso brontolio e dei suoi continui lamenti, affliggendo Trappola, Colombina e la figlia con la sua sorveglianza, e con le insistenti proteste di esser povero. Trova che il fuoco si accende troppo presto, che le donne stanno in ozio, che l'insalata comprata da Trappola è troppa, troppe le uova, e di misura scarsa.

Si lagna ancora del pane che deve dare a Trappola e a Colombina, a cui non dà salario, e non s'accorge che Trappola ha fatto fare una chiave al granajo, e vende il grano del padrone, e sta allegro.

E i servi lo strapazzano in cento modi, e Colombina gli dice sul viso: « *Siete un avaro. Pregherò il cielo che crepiate presto* » ma Ottavio pensa che le dovrebbe un anno di salario, inghiotte l'ingiuria e tace.

E tutto ciò in presenza della figlia Rosaura, che in cuor suo lo compiange, e non lo odia, solo perchè, essendosi innamorata dell'amico del proprio fidanzato, Florindo, trema anch'ella delle nozze che fanno tanto paura al padre. Ma Ottavio non sa di tal mutamento d'animo, e ogni volta che vede la figlia, sono lamenti per *quella benedetta dote che dovrà dare, che lo ridurrà a chieder l'elemosina* e, non pensa affatto alla felicità di Rosaura, quando, dopo esser stato molto combattuto fra l'idea intollerabile di dar la dote a sua figlia, e quella di tenerla in casa a sue spese, si risolve a dirle che *se ella non vuol vederlo morire, se non gli vuol dare una mortal ferita, non lo deve obbligare a privarsi di quanto ha al mondo per darle la dote lasciata da sua madre.*

Ma quando Rosaura si rassegna, con molta minor pena di quella ch'egli non pensa, allora gli ritornano sul cuore quelle benedette spese, e allora gli viene un pensiero sublime:

O. Ma possibile che non troviate un marito che vi sposi senza dote?
R. Orsù, io non mi curo di maritarmi.
O. Ma, cara Rosaura, io non so come fare a mantenervi.
R. Dunque, mi converrà maritarmi.
O. Sì, ma senza dote.

E senz'altro, gli propone Florindo, *quel giovane veneziano, che gli pare un galantuomo, che lo ha sempre beneficato, che se avesse dell'amore per lei, potrebbe combinare anche senza la pitoccheria della dote*. Detto fatto: la cosa divien tosto possibile nella sua mente, non occupata d'altro che della dote, e affatto cieca all'importanza della parola data, ai doveri dell'amicizia, all'odiosità di un simile tradimento. Nè pensa che si tratta di fare i conti sul cuore altrui, e abbiamo ragione di credere che se gli si offrisse la scelta tra i suoi denari ed un'iniquità anche peggiore, non esiterebbe.

Eppure Ottavio non eccita alcuna indignazione nè in noi, nè, quel che più meraviglia, nelle persone che lo circondano; ci fa ridere, ecco tutto, come fa sempre ridere Arlecchino, sia che bastoni o che sia bastonato.

Per la stessa cagione le sue sofferenze, le sue afflizioni non ci addolorano, e ciò non solo per la fonte bassa da cui provengono, ma per la poca verità che contengono. Il palpito, sia pure spregevole d'un uomo, c'interessa molto più che non la smorfia grottesca d'una maschera.

E tali sono i dolori di Ottavio, tali le sue enfatiche espansioni di amore ai denari, che ricordano tanto gli zibaldoni di concetti delle commedie dell'arte:

« Tu sei il mio pane, tu sei il mio vino, tu sei le mie preziose vivande, i miei passatempi, le mie liete conversazioni... »

E' insomma Ottavio un personaggio assolutamene grottesco, reso possibile solo per l'irresolutezza di tutti gli altri, che, dal canto loro, lottano debolmente con le loro deboli passioni, senza esserne trascinati e senza domarle, e senza perdere un bricciolo d'appetito, fra i teneri sospiri.

Ci vuol poco a comprendere, infatti, che, se Lelio fosse ben risoluto tra la dote e la sposa, Florindo fra l'amico e la fanciulla amata, il sordido vecchio dovrebbe finalmente adattarsi alle circostanze. Invece con quei cuoricini, e quei discorsetti pieni di giudizio, tutta quella gente che sa bilanciare così bene il cuore col dovere, il cuore coll'interesse, è trascinata dalla mania gretta, odiosa di un vecchio che tutto pospone alla gioia di veder tanti zecchini, uno sopra l'altro. Così Ottavio, dopo aver ritirato la parola data, a misura che Florindo accondiscende, avanza pretensioni su pretensioni, vuole che compri gli abiti alla sposa, gli chiede una contraddote, e, ottenuto tutto quello che vuole, stende sopra un pezzetto di carta, raccolto per terra, una scrittura di contratto in cui ripete cento volte la parota *dote*, e, riguardo a Lelio, licenziato senza rimpianto, dice, stringendosi nelle spalle, « *Se le volesse bene davvero non se la passerebbe con tanta indifferenza* ». Poi, mentre gli altri pensano a quel povero Lelio sacrificato, egli interrompe i loro discorsi: « *Animo, spicciamoci, il tempo passa e la candela si consuma* ».

Ad anima così volgare spetta una punizione corrispondente: sotto questo punto di vista, quello della punizione è il punto più indovinato di questa commedia. L'avaro viene derubato proprio al momento in cui si fanno le promesse tra Florindo e Rosaura: il furto non riesce, ma il tesoro di Ottavio è snidato, ed egli costretto a dar la dote a Rosaura, anzi il fatto che la ricchezza di Ottavio è scoperta proprio nel punto in cui Florindo e Rosaura fanno le promesse, e quindi la mala fede di Ottavio smascherata pubblicamente, ag-

giungerebbe valore morale a questa punizione, se la natura di Ottavio non rendesse assolutamente inutile anche questo sfoggio di moralità. Del resto l'autore non ci permette di vedere l'effetto del castigo, perchè la catastrofe, richiamando Florindo ai doveri dell'amicizia, stende un sipario dinanzi alla persona di Ottavio. E questa sparizione silenziosa, inavvertita, basterebbe, mi pare, a confermarci nel giudizio fin qui espresso sull'interesse di questo carattere.

E quanto questo carattere sia privo di elementi interessanti, quanto abbia perduto della sua intima complessità, si può vedere, in un'altra commedia del Goldoni, dove esso riappare, spogliato di tutte quelle ridicole esagerazioni, che pure colpivano la fantasia del volgo.

La stessa tempra morale ed intellettuale, che costituisce il fondo dell'anima di Ottavio (se anima si può chiamare il congegno mal dissimulato che lo fa piangere e ridere) incarnata nella persona di un vecchio nobile, trasportata in una cerchia di gente un po' più raffinata, ci dà il don Ambrogio dell'*Avaro*, commedia, che, se per l'epoca in cui fu composta appartiene al periodo migliore della produzione goldoniana, per l'indole del protagonista si ricollega direttamente a quella che abbiamo esaminata.

Ambrogio non è quindi altri che Ottavio, riveduto e corretto. Come Ottavio egli non conosce punto d'onore, anzi siccome per lui non si tratta di dotare la figlia, ma di restituire alla nuora Eugenia la dote ch'egli vorrebbe dimostrare consumata nelle spese, si può dire ch'egli è avaro dei denari altrui, che la sua avarizia rasenta la truffa. Ha però mutato stile: invece di piangere e ridere, di esclamare, di lamentarsi, ragiona, chiama la sua avarizia *economia, buona regola*, si loda spesso con sè stesso del proprio sistema e non sa piangere il suo figliuolo morto, senza lamentarsi dei denari che a detta di lui, egli sciupava.

Non possiamo assistere alla sua vita intima e vedere i suoi mezzi di economia, ma lo vediamo ancora di fronte al sacchetto dei ducati, lo sentiamo ancora oppresso dall'incubo di restituire la dote: e quando lo vediamo presentare ai pretendenti della nuora quella eterna lista dei conti ch'egli tiene sempre in tasca, non possiamo non ricordarci di Ottavio, come ce ne ricordiamo, al contrattare ch'egli fa or con l'uno or con l'altro pretendente, del cuore della nuora, di cui si fa arbitro, promettendolo poi a Fernando, all'amico intimo del figliuolo defunto. Ambrogio non ha dunque più conoscenza di certe delicatezze, non si intende di affari di cuore più di Ottavio.

Tuttavia quest'uomo rozzo, che rispetta così poco il cuore della nuora, osa parlare di cuore a quelli che glie la domandano, dicendo loro che la signora Eugenia ha dei grandi meriti, ha bisogno di affezione vera, e cade dalle nuvole quando gli si parla della dote. « *Come, oltre alla sposa vorreste anche la dote?* », e incolpa di avarizia i pretendenti, non essendo riuscito a farli aderire ad una dichiarazione scritta di rinuncia. E quando il fortunato Cavaliere ha trovato la maniera di contentarlo, assicurandosi del suo avere mercè un testamento, a cui obbliga Ambrogio in proprio favore, Ambrogio acconsente, grato di sì bella trovata, e si rivolge all'altro pretendente, insultandolo e chiamandolo avaro.

Così si vendica dell'opinione pubblica quando questa lo ha smascherato, come ha fatto di Ottavio, vendetta degna di lui, e che ci attesta come egli sia lontano dal vedere il proprio vizio.

Le modificazioni introdotte al carattere di Ottavio consistono in quest'Ambrogio più che altro nella soppressione degli elementi esageratamente grotteschi e in un po' più di educazione, dovuta alla mutata condizione sociale. Anche questa però in qualche momento diviene molto problematica, come

p. es., in quella scena in cui Ambrogio si vuol disfare del proprio ospite Fernando, in cui la natura plebea, che l'avaro ha comune, del resto, con molti altri nobili del Goldoni, smentisce in lui il grado ch'egli occupa nella società. Il quale, a parità di coscienza dovrebbe mettere maggiormente in luce il pervertimento di quell'anima, che l'indole buffonesca di Ottavio non ci permette di scandagliare.

Non si può dire che in Ambrogio quest'effetto sia ottenuto. I personaggi tra i quali esso si muove, inconscio del proprio vizio, non lo curano, non lo temono, sono sicuri di raggiungere lo scopo senza di lui; lo guardano, se mi è lecito, con quella stessa noncuranza con la quale il Goldoni guarda spesso i contrasti, i problemi morali.

Ed è molto meglio per lui e per noi, per la morale e per l'arte quando non si addentra in queste grandi questioni. A ciascuno la sua parte: il Goldoni è insuperabile ritrattista, ma quando vuol fare il filosofo, il moralista, esagera senz'avvedersene i tratti umani, e quest'esagerazione sperde l'effetto morale ch'egli voleva ottenere.

Il che ci è dato osservare nell'*Avaro geloso*, dove il Goldoni vorrebbe far risaltare fortemente quel pervertimento, che ha sorvolato nel *Vero amico* e nell'*Avaro*, vorrebbe eccitare la nostra indignazione, verso questa povera caricatura che finora ci ha fatto tanto ridere, e costringerla a vedere sè stessa. Vedremo come vi riesce.

Avaro e geloso: l'unione non è nuova e nemmeno strana: la gelosia è in fondo una forma d'avarizia applicata all'amore, come l'avarizia è la gelosia del denaro; entrambe generano un eccesso di precauzioni e di sospetti, entrambe avvelenano un bene reale con un male immaginario e finalmente le due passioni possono incontrarsi in un'identità di massime pratiche, e potrebbero fare tra loro una formidabile allenza.

Ma nuova e strana è la combinazione nella quale il Gol-

doni ce le presenta, e se l'alleanza temuta non si verifica qui, ciò non solleva punto la vittima d'entrambe, e ciò perchè l'avarizia in Pantalone passa il segno: essa non è più semplicemente paura di perdere il proprio e desiderio d'accumulare col risparmio, è una sete insaziabile di vecchio usuraio, che lo spinge a cogliere ogni occasione di guadagno, anche a costo di trascurare la sorveglianza sulla moglie e di allentare le catene della sua schiavitù. E l'alternativa tra queste due passioni, le transazioni ch'esse si fanno scambievolmente danno luogo a scene comicissime.

Anche qui però l'effetto comico trascina il Goldoni, che per esso dimentica a volte la verità, giacchè Pantalone in questo caso, come afferma l'autore nelle « Memorie », vorrebbe ritrarre una realtà vivente.

Così Pantalone, che dovrebbe talvolta riescire odioso e ributtante in questa commedia, come dice lo stesso Goldoni, non esce dalla cerchia del ridicolo; la sua gelosia non ci commuove, perchè non proviene dall'amore, ma da quella diffidenza che si rinviene nelle anime piccine di tal genere, e la sua crudeltà non eccita indignazione alcuna, perchè la vittima è scolorita e fredda nella sua virtù sentenziosa, senza scatti, senza nemmeno un tentativo di ribellione.

Onde è che di tutti quei contrasti non rimane nella nostra mente che l'impressione di quel vecchio curvo sulla bilancia degli zecchini, che li esamina uno a uno, mentre ritesse tra sè e sè la storia del suo matrimonio, e quindi li abbandona ad un tratto per correre a spiare all'uscio della camera di Eufemia, che rimprovera alla moglie di aver ricevuto il padre e poi si fa consegnare i denari che questi le ha dati, soggiungendo che egli potrà venire se vorrà darle qualche *segno d'affetto*. Lo vediamo accettare i regali mandati ad Eufemia dall'ardente don Luigi, affrettarsi a nasconderli, e quindi tormentare la moglie:

« *Se a don Luigi no gl'avessi dà qualche bona speranza, non ve manderave i regali* »

chiamare di nuovo Eufemia alla presenza di don Luigi, che vuol farle un regalo e pretendere da lei che gli faccia delle gentilezze, e accetti il dono. Accusato di gelosia (l'accusa più temuta dai mariti del settecento), lo vediamo montare sulle furie e allontanarsi da don Luigi per provare il contrario, poi venire di nascosto ad origliare alle porte e, per una parola male interpretata fare una sfuriata alla moglie. Incalzato dai birri, perchè ha fatto pegni e prestato danari ad usura, lo vediamo pregare Eufemia di raccomandarlo al coadiutore, vecchio conoscente della famiglia di lei: ella, dopo alcune rimostranze si mostra disposta ad andarvi, ed egli

« Siora no, no la s' incomoda, non voggio che la vaga dal sior adiutor. »

poi le detta un biglietto, pentendosi ad ogni parola, e facendolà cancellare, con mille ingiurie, come se Eufemia l'avesse scritta di propria testa.

Da queste contraddizioni rappresentate con maggior finezza, avrebbe potuto risultare uno di quei caratteri nuovi ed interessanti, come ne troviamo nello stesso Goldoni.

Ma qui i contrasti sono troppo cercati, e quel Pantalone così poco accorto nel simulare le sue passioni, di fronte ai servi ed agli estranei, che lo canzonano, quel Pantalone che si contraddice così visibilmente, passando dalla cupidigia più sordida alle furie della gelosia, questa bestia singolare, sempre pronta a mordere e ad assalire, non ci può commuovere.

E la natura burattinesca appare all'ultimo, alla conversione quasi miracolosa di quest'avaro, che guarisce prima della gelosia, improvvisamente, quando il suocero vuol portargli via Eufemia, per sottrarla alla doppia tortura, poi dell'avarizia, all'idea che un giorno pure i suoi denari lo abbandoneranno. E non ci aveva mai pensato! I gradi di questo

rivolgimento si possono vedere nel soliloquio in cui Pantalone sottoponendosi ad un dialogo socratico, viene a scoprire l'assurdità della sua passione, onde ad un tratto getta lungi da sè l'oro, lo maledice e si propone di abbandonarlo per sempre.

Nulla di più falso di questa conversione. Ammettendo pure che nell'anima di Pantalone fosse avvenuto un rivolgimento prodotto dalla recente paura degli sbirri, della minaccia d'abbandono della moglie: la risoluzione non avrebbe mai potuto avvenire in quel modo (1). Si sente che Pantalone vuol fare della morale, che vuol dire a tutti gli avari che che lo possono udire: « Guardate la vanità dalle ricchezze! » Ma ci vuol maggior finezza per ammonire gli uomini: guai se essi vengono preparati solennemente, con tutti i preludi d'uso, alla lezione morale: la riceveranno corazzati, senza fremere, e la loro coscienza non si scuoterà. Così quella lezione finale, che vorrebb'essere il colpo di grazia dell'avarizia, riesce invece il colpo di grazia di quell'avaro, tramandatoci

---

(1) *Pantalone*... La maledetta zelosia la me xe passada, l'amor del-l'oro me cresce. Ho venzà la zelosia per rason del disinganno: chi poderà disinganarme che l'oro non sia adorabile? Si l'amerò in eterno. In eterno? Ah no, bisognerà lassarlo quando s'averà de morir. Morir? lassar l'oro, lassar l'azento? Si, doverò lassarlo! Caro el mio scrigno, che ti mi costi tanti spasemi, tanti suori, doverò lassarte? E quando te lasserò de ti cosa averogio godesto? Che prò m'averastu fatto? Rimorsi, affanni, desperazioni. Ti ti m'ha fatto perder la reputazion, ti me farì perder la vita; ti me farì perder ogni più bella speranza; e mi te amerò? E mi te coltiverò? oro, cossa mai gastu de bello? Lassete un poco veder *(apre lo scrigno)*. Sì, ti xe bello, ti xe lusente, ti xe raro, ma se te devo lassar? Ti ti provvedi a tutti i nostri bisogni. Ma se de ti no me servo, ma se quando morirò, ti me sarà de peso, ti me sarà de tormento! Maledetissimo oro. Va al diavolo. Voggio abbandonarti, avanti che ti mi abbandoni. Va là, prezzo infame delle mie tiranie. Va, va, che el diavolo te porta via *(getta lo scrigno per terra e spande il denaro)*. Oime! el mio oro, el mio cuor, le mie viscere; me sento morir; no posso più. Ajuto! *(gridando si getta a sedere svenuto)*.

dalla commedia dell'arte, divenuto burattino da farsa, il quale termina la sua carriera comica coll'avaro geloso.

Dopo di lui l'avaro potrà vivere ancora sulla scena, ma a patto di uscire da quelle forme stereotipate. Per interessarci, l'avarizia bisognerà che ci sia presentata ormai come unità inseparabile da altre nel carattere d'un individuo, e quindi a contatto di altre passioni, di altre debolezze, il cui movimento, le cui lotte possono rappresentarci la vita.

Nell'opera comica del Goldoni, e particolarmente in quella che ci riguarda, all'apparizione di questo nuovo concetto artistico risponde la rivelazione della genialità dell' autore.

L'uno e l'altra possiamo vedere prima nel Todero Brontolon. Sior Todero Brontolon è l'ultima forma dell'avaro antico, forma perfezionata, il che pel Goldoni significa *calata nella realtà*, in modo da rappresentare non l'avaro, ma un certo individuo, cui non mancano gli elementi universali, ma che però non potrebbe più vivere così, come ci si presenta, se lo si privasse di quell'aere nativo che l'autore ha trasportato intorno a lui, nel mondo dell'arte.

Todero Brontolon è un avaro, non solo: è un certo possidente veneziano, uno di quegli uomini tagliati all'antica, invecchiati in certe consuetudini, tipi tanto accarezzati dal Goldoni, che li pone spesso in atteggiamento ostile alla società del suo tempo.

Ma a tutta prima non si riconoscerebbe in lui la parentela coll'avaro del vecchio stile, tanto è ben dissimulata, fra le varie note che costituiscono quell'anima. Si sarebbe tentati di classificarlo nella categoria dei *rusteghi*, dei quali infatti è il primogenito.

Anch'egli ha quell'atteggiamento, tanto comune ai vecchi, di considerare i giovani come una folla di poco giudizio con-

tro ai savi, tra i quali, manco a dirla, egli si ascrive (1). E l'avarizia è in lui inseparabile da questo spirito conservatore. Ha un'indole dispotica, è abituato a comandare, vuol fare e disfare a suo capriccio, vuole imporre senza essere obbligato a dare soddisfazione delle sue azioni e de' suoi comandi.

Sebbene inseparabile e connaturata con questi elementi, l'avarizia c'è ed è anche ben definita: ha qualche cosa della petulanza massaia di Ottavio, poichè Todero, come Ottavio, per assicurarsi che sia osservato il suo sistema di economia non dimentica di avere un occhio alla cucina, di sorvegliare i lavori delle donne: non c'è solennità che possa distorlo dal suo sistema; va su tutte le furie quando sente parlar di spese a proposito delle prossime nozze.

Ed è avarizia schietta quella che gli suggerisce la speculazione di sposare la propria nipote Zanetta, al figlio del fattore Nicoletto, per prendere tre piccioni ad una fava: non privarsi della dote, goderne anche i frutti col pretesto che servano pel mantenimento della sposa, e pagare il fattore.

Inoltre (vediamo un po' dove si spinge la sua speculazione e la fede nelle proprie forze) intende valersi dei figli maschi, che nasceranno, pel proprio servizio.

Ciò non toglie che non vi sia in fondo un lontano pensiero di beneficare Desiderio, a cui ha posto affezione, alla sua maniera, s'intende, una certa affezione che pare piuttosto

---

(1) Vediamo il ritratto morale che ci dà di lui la nuora Marcolina. (Atto II, scena ultima).

El xe un vecchio che gh'a tre piccole qualità: avaro, superbo e ostinà. Del resto po, el xe el più buon omo del mondo. Chi el sente elo, tutti xe cattivi, tutti xe pessimi, e lu xe bon. I xe cussì sta zente; co no i roba, co no i zoga, co no i fa l'amor ghe par de esser oracoli de bontà. Da resto all'avarizia, i ghe dise economia, alla superbia, ghe dise ponto d'onor, all'ostination, parola. Poveri alocchi! Ghe vol altra per esser zente da ben!

bisogno di non dover nulla ad alcuno; ma il sentimento prevalente è sempre quello dell'utilità.

« Non voggio mica per beneficarlo privarme mi... Troverò ben la maniera di beneficarlo senza darghe un bezo del mio ».

Ed il matrimonio, o meglio il sacrifizio della nipote risponde a questa doppia necessità di giovare all'interesse, e di appagare quel briciolo di cuore, tanto confuso tra l'avarizia, la superbia e l'ostinazione, tanto mal diretto or dall'una or dall'altra, e tanto pauroso di parlare con linguaggio proprio, da divenire irriconoscibile.

« Lo voggio beneficar, ma vòi che laora e che se sfadiga ».

Nè il benefizio può abbassare la sua superbia: guai se Desiderio, anche informato della prossima parentela, oserà chiamarlo sior Todero.

« Cos'è sto sior Todero? Siben che mia *nezza* sarà muggior de vostro fio, credeu de no averme da dir sior paron? »

L'avarizia fa alleanza questa volta con la superbia: egli vuol ad un tempo conservare i denari e mantenere invariato il suo dispotismo, e forse, nonostante l'avarizia, non si piegherebbe ad accettare un genero che gli recasse dei tesori, quando questo non lo dovesse chiamare come tutti lo chiamano sior paron.

Il che non impedisce che alla proposta di Meneghetto, di sposare la sua nipote senza dote, egli, che è stato fino allora d'una rustichezza intrattabile, non si lasci intenerire, fino ad offrirgli una sedia: *« Caro sior, se vorla sentar? »*

Vero è che, dopo questa prima gentilezza, passata e ripassata la carta fra le mani per darsi il contegno d'uno che pensa se v'è mezzo di sconcludere l'affare, e riflettuto alla risoluzione: *« Ho letto, ho visto, ho pensà, ghe torno a dir:*

mia nezza xe maridada », risoluzione che dipende in parte da una considerazione economica che quella meditazione gli ha suggerito, il bisogno di un fattore fidato e senza stipendio, e che sodisfa altresì quel bisogno imperioso di non aver l'aria di aderire ad una cosa combinata da altri, di imporre senza discussione, la propria volontà.

Ottavio, per esempio, al solo balenìo d'un po' d'oro, si sarebbe lasciato rimuovere da una risoluzione presa, e lo stesso si può dire di don Ambrogio. Non così di Todero che, sebbene impastato d'interesse e privo di ogni gentilezza di sentire, ci tiene però a non passare per un fantoccio.

E come s'inquieta se sa che alcuno crede ch'egli agisca per avarizia! « *Cos'è sta baronada? Chi dise sta falsità ?* » risponde a Meneghetto che lo accusa di aver combinato il matrimonio della nipote col figlio del fattore per il risparmio della dote.

« No xe vero niente: ghe dago sie mila ducati. E se no crede, vardè e diseghelo a chi nol crede: e diseghelo a ste lengue indegne, che me crede un avaro, che son galantomo, e che ghe dago sie mila ducati, sie mila ducati, sie mila ducati ».

Alla fine però, quando, attraversati tutti i suoi piani, è pregato ancora da Meneghetto di concedergli la nipote, sior Todero si ricorda perfettamente dell'offerta generosa che Meneghetto gli aveva fatto una volta, e vorrebbe ch'egli la rinnovasse.

« Via, gh'è altro? »

. . . .

« Non disè più di cussì? »

. . . .

« Non mi aveu dito che la tori senza dota? »

E quando l'altro ha consentito, Sior Todero s'avvede che non gli conviene più far l'ostinato: « *Mo vedeu! No savè parlar.*

Siorsì. Son galantom: quel che ho promesso mantegno: ve la darò. « Tuttavia gli rimane ancora un po' d'uggia per esser costretto a soddisfare il desiderio altrui, e alla nuova Marcolina, che lo loda: *Bravo, sior Messier, son contenta anche mi.* si rivolge invipirito:

« No ghe bisogno che siè contenta, o che no siè contenta: son contento mi e basta ».

Mo el xe ben un bel omazzo! diciamo noi con Marcolina.

Un omazzo, sì, ma che cos'ha quest'omaccio, che non gli possiamo voler male? Il segreto sta in quella sua fisonomia famigliare, che può rammentare ad ognuno qualche persona di vecchia conoscenza. Chi di noi non ha conosciuto un Todero Brontolon? La sua inflessibilità inoltre che può parere cattivo cuore è più rozzezza che cattiveria, e noi, non ostante il suo fare sgarbato, aggressivo, sentiamo che egli non è assolutamente privo di sentimenti umani, e che, questione di denari a parte, si potrebbe pure, prendendolo in certo modo, dandogli l'illusione del comando, del dispotismo assoluto, indurlo a fare quello che si vuole.

Nella categoria dei *Rusteghi*, della quale, come abbiamo detto, è il primogenito, egli è il meno simpatico, anche perchè in lui, sotto la ruvida scorza non traspare mai quel briciolo di cuore, che a noi piace attribuirgli, perchè la sua energia di volontà è più testardaggine che convinzione, e perchè, e questa è la ragione più forte, quella benedetta taccagneria guasta ogni cosa.

Ma della categoria degli avari egli è certamente il più amabile. Non ha nozione di alcuna finezza di sentimento, ma non si può dire pervertito moralmente.

Nè per quanto non si faccia amare, si può dire che sparga il pervertimento d'intorno a sè. Non si può chiamare pervertimento quel bisogno di ribellione che eccita, da un lato, nelle

persone della famiglia, quel tentativo di dominio indiretto, che determina dall'altro nei furbi estranei a cui l'interesse l'ha legato, e ch'egli crede avvinti a sè dalla fedeltà e dalla gratitudine.

E la disillusione (non si può chiamare propriamente punizione) che lo coglie all'ultimo è diretta, più che a punire l'avarizia, a colpire il suo amore mal posto verso chi non lo merita, ed il suo egoismo verso chi sarebbe degno d'amore, a dimostrare al vecchio dispotico che, quando non si rispetta l'altrui libertà, anche i conti dell'uomo più accorto possono riuscire sbagliati.

Insegnamento pratico che tiene ben il luogo d'un concetto morale in un'azione, dove non è posto in giuoco un vizio grave, ma piuttosto un errore di vedute, e di sistemi e che del resto non è qui lo scopo dell'azione, ma sorge spontaneamente dalla rappresentazione diretta del vero, il quale insegna sempre qualche cosa. Il Goldoni è convinto che, se un Sior Todero Brontolon fosse presente alla sua commedia non si convertirebbe di certo. Non è forse dei lupi perdere il pelo, ma non il vizio?

Con Todero Brontolon abbiamo veduto l'avarizia in una fusione di passioni tanto omogenea, che non è possibile separarne una, senza mutar natura alle altre. E nella sua naturalezza, è tutto il pregio di questo ritratto parlante, pregio, la cui intelligenza non è disgraziatamente concessa a tutti, per l'indole locale della commedia.

Di ciò il Goldoni ci ha compensato ritraendo direttamente dall'osservazione del vero, un altro avaro, in una contraddizione comicissima, il quale può in certo modo aspirare all'universalità. Di fronte a Todero Brontolon, l'avaro fastoso è infatti un tipo universale, sebbene tale non possa dirsi se lo si paragona con Arpagone. *Il conte di Casteldoro* è infatti il tipo quasi comune dell'avaro in una certa classe sociale,

sebbene in lui non possano specchiarsi gli uomini di tutti i tempi. Esso è l'avaro moderno della nobiltà, che ha imparato a combattere d'astuzia certe convenienze imperiose, imposte dalla società, convenienze che, col volgere del tempo, assorbiscono tutta la vita e divengono i soli doveri a cui l'uomo non si possa ribellare.

Osserviamo quest'evoluzione della coscienza. Euclione vuole apparire povero, Arpagone teme d'esser tenuto ricco, il conte di Casteldoro vorrebbe esser creduto più ricco di quel che è. E in lui non è soltanto un progresso d'egoismo, il desiderio di godere i vantaggi della ricchezza, spendendo il meno possibile, ma altresì un progresso d'astuzia, che gli suggerisce di ingannare, abbagliandola, quella società che ha delle esigenze così indiscrete.

Il mondo non migliora, ma si scaltrisce. Euclione, che si sacrifica per la sua passione (sebbene essa non lo meriti), è in fondo migliore del conte di Casteldoro.

Nel sentimento di quest'ultimo abbiamo quindi la continuazione, lo svolgimento di quel confuso avvertimento del ridicolo che abbiamo notato in Arpagone, sentimento contro il quale il nostro conte reagisce col fasto. Egli dunque discende in linea retta dall'Arpagone di Molière.

Questa discendenza si palesa ben presto: ricordiamoci del pranzo che Arpagone ordina a Maitre Jacques, e paragoniamolo a quello che ordina il conte di Casteldoro a Frontino (1):

« Oggi, con quest'occasione, avrò molte persone a pranzo e vorrei una tavola... brillante, magnifica, atta non dico a saziar l'indiscrezione e l'in-

---

(1) *Harp.* — Je me suis engagé, maitre Jacques, à donner ce soir à souper.

M J — Grand merveille! Combien serez-vous de gens à table?

gordigia dei convitati, ma a dar nell'occhio, a sorprendere con un' aria di splendidezza.

. . . .

« ... Capisco benissimo: ci vuol misura e unire insieme, quanto si può, l'economia e la magnificenza... »

Vi è però una differenza di gradazione, che oltre ad attestare lo svolgimento della coscienza, dà al conte di Casteldoro un'originalità spiccata. Arpagone è costretto a certe convenienze per la posizione in cui si trova, pel desiderio di guadagnarsi l'animo di Marianna, e la necessità dolorosa di spendere in qualche modo si adatta appena a quel decoro richiesto dalla sua condizione. Il conte di Casteldoro, invece, ha la manìa di figurare, di brillare, di far parlar di sè e riesce così bene ad illudere il mondo col suo splendore d'oro falso, che la signora Araminta, la sua futura suocera, ricchissima, ma economa, dubita che il conte nell'eccesso della sua splendidezza non finisca per rovinarsi, e cerca di venire ad una spiegazione imbarazzantissima per lui, che non sa come far comprendere alla previdente signora come stanno le cose, e bada a dire «*non mi conoscete... non mi conoscete...*» e finalmente, tutto sconcertato dai rimproveri di lei, ripete a sè stesso:

« Non avrei mai creduto di passare per un prodigo ».

Bisogna notare ch'egli ha la chiara coscienza della sua

Harp. -- Nous serons huit, ou dix; mais il ne faut prendre que huit. Quand il y a à manger pour huit il y en a bien pour dix.

M. J. — Eh bien, il faudra quatre grands potages et cinq assiettes. Potage... entrée...

Harp. — Ah traître... tu manges tout mon bien...

. . . .

Harp. — Il faudra de ces choses dont on ne mange guère et qui rassaisissent d'abord; quelque bon haricot bien gras, avec quelque pâté en pot bien garni de marrons. Là... que cela faisonne.

duplice debolezza, e per questo forse riesce così bene a nascondere l'avarizia. Non però a nasconderla perfettamente: e il conte è pur costretto a confidarsi, se vuol mettere in opera il suo sistema di risparmio e di ostentazione: il servo è dapprima l'unico suo confidente, a cui peraltro si svela solo fin dove è strettamente necessario; non è raro infatti ch'egli si diverta a far cadere dalle nuvole anche lui, facendo suonare alto ai suoi orecchi le sue magnifiche ordinazioni. Fatica sprecata: se il magnifico conte di Casteldoro potesse udire che cosa si dice di lui in cucina, allorchè sarà seduto a quella splendida cena, in cui ha riposto tutta la sua ambizione!

Del resto egli non è sempre così abile come vorrebbe, o almeno le sue due passioni non sono sempre così conciliabili che della lotta ch'egli sostiene nel suo intimo non deva apparire nulla al di fuori: le sue speculazioni devono essere note in qualche modo: il gioielliere, il sarto devono pure conoscere la storiella delle gioie prestate e dei vestiti affittati per la circostanza delle nozze: il marchese deve pur sapere che nella bellissima scuderia del conte di Casteldoro non v'è un grano di biada, e finalmente la signora Dorimene, sorella del conte, non può ignorare che il matrimonio con la signorina Eleonora, ch'ella ha combinato, offre al conte il vantaggio di 100.000 scudi di dote e altrettanti forse alla morte della suocera.

Obbligato a destreggiarsi tra tutte queste sorde accuse, il conte di Casteldoro, si appiglia al partito di stordire ogni tanto i suoi ospiti con una magnificenza inattesa.

Ma non può ingannare tutti, e la signora Dorimene, ponendogli dinanzi agli occhi i propri dubbi sulla poca inclinazione che le par di notare in Eleonora per lui, dubbi che il conte rigetta recisamente, non rimane punto ingannata dalle parole del fratello:

Conte. — « L'amo... all'eccesso... »

Dorim. — « Eh... fratello, ci conosciamo »

Giacchè il conte di Casteldoro, che l'amore del fasto ha spinto a comprarsi il titolo di nobiltà, e che l'avarizia consiglia a rifarsi col matrimonio d'una milionaria, si è fitto in capo di sposare quella fanciulla senza interrogare il cuore di lei. Altro tratto che rivela la discendenza diretta da Arpagone.

Anche il Conte di Casteldoro che non ha mai amato altro che i suoi denari ed il fasto, ignora ogni delicatezza di sentimento, non comprende il sacrifizio altrui, e non lo cura, pieno com'è di una illimitata fiducia in sè, ed agli avvertimenti della sorella si schermisce dicendo a se stesso:

« Mia sorella porta la delicatezza un po' troppo lontano. Ne' matrimoni di convenienza non si consulta il cuore, ma l'interesse ».

E non s'inquieta nemmeno della freddezza eloquente di Eleonora, e non gli passa nemmeno per la testa che il cuore della fanciulla sia prevenuto in favor d'altri. Del resto i sentimenti delicati ed intimi hanno un linguaggio inintelligibile per lui: nel volto delle persone egli non legge e non sa leggere che l'interesse.

Dorimene gli si avvicina con volto compunto per esprimergli i suoi dubbi sul cuore della signorina, e quella compunzione è interpretata subito a traverso dal conte (1). Il marchese vorrebbe spingersi con lui alla imprudente confidenza dell'amore del figlio, ed alla sua confusione, il conte crede tosto ch'egli voglia denari in prestito, e per prevenirlo si affretta a parlare delle sue spese immense « ... *non si finisce*

(1) *Conte.* — Sì, è vero, e sono quindici giorni che sono qui in casa vostra alloggiate. Ciò deve cagionarvi dell'incomodo, della spesa... so il mio dovere... e... ve ne avrò una obbligazione perpetua.

mai, in verità... sono esausto affatto...» e tosto gli addita la signora Araminta, siccome quella che potrebbe favorirlo, finalmente lo lascia in asso tutto sconcertato dell'equivoco.

« A prestarmi? A me?... A prestarmi?... »

Questo modo di rivelare il carattere indirettamente, per mezzo dei sentimenti che il conte crede di leggere sul viso degli altri, è un grande progresso nella verità psicologica della rappresentazione. Nella vita la manifestazione dei nostri sentimenti, specie di quelli che sentiamo riprovevoli, avviene sempre nostro malgrado, e ciò tanto più, quanto più cresce la coltura, quanto più si raffina, si eleva l'ambiente sociale in cui si vive.

L'idea di quel matrimonio, che non è capriccio amoroso, ma insaziabile avidità di denari, è il primo passo falso che pone il conte in un labirinto da cui non troverà la via di uscire. Le due debolezze contradditorie possono sostenersi solo grazie ad un perfetto e difficile equilibrio: quando l'una trasmoda, l'edifizio del fasto abilmente costruito sull'avarizia comincia a scuotersi dalle fondamenta.

Le centomila lire di diamanti infatti non fanno che mettere in evidenza la mancanza assoluta di biada, stranezza che fa esilarare il marchese del Bosco, e lo distoglie dal pensiero che lo aveva tentato un momento, di conchiudere un matrimonio fra il conte e sua figlia.

« Sì, avrei anche... perchè no? Ma.. fatemi grazia... bene, bene, benissimo... non andate in collera.. centomila lire di diamanti e neanche un grano di biada? »

Due frasi che riassumono con evidenza il carattere del conte. Il quale dopo miracoli di solerzia, di attività, quando crede di essere veramente riuscito ad abbagliare tutti, è colpito da una dolorosa trafittura, la rivelazione del conto in

cui è tenuto dai servi, quando un cattivo genio gli suggerisci di cercare la certezza di ciò che ha sospettato. E' una situazione che, per la condizione degli animi, che si trovano di fronte, ricorda quella di Arpagone e la Flèche, con la differenza che qui la disillusione dell'avaro è molto più fiera. Egli non potrà più dissimulare alla propria coscienza ciò che e suoi orecchi hanno udito, dovrà essere certo che la sua avarizia non è un mistero per alcuno.

E questa è la catastrofe del fasto, giacchè qui la punizione è duplice ed avviene successivamente. Tutte le sue splendidezze sono riuscite inutili; l'avaro è stato smascherato.

E la catastrofe dell'avarizia non tarda a seguire, quando s'annunzia mandato a monte il matrimonio del conte di Casteldoro, proprio al momento di andare alla famosa cena, e per colpo d'ironia, egli è costretto, per non smentirsi, a festeggiare con volto lieto la perdita di tanti denari così male spesi. Punizione comicissima, che pur riesce ad un senso morale più elevato di quello delle punizioni che fin qui hanno colpito l'avaro.

L'idea di far sorgere la punizione di un vizioso dal suo stesso animo, è infinitamente superiore a quella di un intervento estraneo, più o meno cieco, a cui sia affidata la stessa missione, e risponde bene al grado di progresso che abbiamo notato nella coscienza del conte di Casteldoro. Tuttavia allo stesso modo che non possiamo vedere ancora una coscienza morale, in questa che avverte soltanto il ridicolo, così non possiamo non vedere qualche cosa di materiale e di estraneo, che rimane sempre in questa punizione, giacchè anche il conte di Casteldoro ha il danno e le beffe. E come nel suo carattere il Goldoni ha messo più in evidenza il lato ameno del serio, che pure conterrebbe in sè, così nella punizione lo stesso Goldoni tende più a far emergere lo scherno, che non il giudizio morale.

Il che ci obbliga a richiamare il giudizio già pronunciato sul Goldoni, il quale non mira nè al vizio, come Plauto, nè all'uomo, come Molière, ma all'individuo. Il che, se dal lato morale rende la sua concezione inferiore a quella dell'artista filosofo francese, gli dà un particolare valore artistico.

Perciò se noi non diremo col Guerzoni che il Goldoni è più serenamente e più squisitamente artista di Molière, diremo però sempre che è un artista inarrivabile nel suo genere, e saluteremo in lui il precursore di quest'arte nostra che studia il vero per vero.

VI.

Nel campo puramente comico, il nostro carattere raggiunge dunque la massima altezza morale nella commedia di Molière.

E ciò perchè l'effetto morale della commedia che rappresenta un vizio, non sta tanto nella punizione, quanto nel giudizio che da essa sorge. Quando il giudizio morale emerge chiaro, la punizione può anche mancare, come appunto in Molière; quando quello manca, questa non ha alcun valore.

E poichè la coscienza umana si fa sempre più sensibile e delicata e profonda col progredire della civiltà, così il giudizio morale che si cerca in una commedia sarà tanto più efficace, più significante, più fecondo di riflessioni, quanto più sarà indipendente (onde il maggior diletto artistico che si riceve dalle conclusioni dove il vizio trionfa e la virtù soccombe) e quanto meno sarà ostentato.

Arpagone che ode da Maitre Jacques ciò che dice di lui il mondo, il conte di Casteldoro che riceve la stessa rivelazione da Frontino, pare vogliano gridare al pubblico la sentenza loro pronunciata dall'autore.

Molière e Goldoni parlavano ad uomini semplici relativamente a noi, che vogliamo invece giudicare da noi direttamente coi fatti alla mano. Per vedere l'avaro dinanzi a questo alto, severo, impersonale, delicato giudizio, bisogna uscire dalle forme del puro comico: non è dato tentare le piaghe di un'anima, sia pure meschina, senza far spargere qualche lacrima. Ma prima di presentare il nostro ridicolo vizioso al più severo giudizio della nostra coscienza, prima di mescolarlo ai seri problemi della vita, è necessario che la mente umana abbia profondamente meditato sull'oggetto della vile passione, sul denaro, e che abbia potuto studiare l'anima meschina dell'avaro antico, la sua cieca coscienza nella vita moderna.

Dopo che le mutazioni introdotte nel nostro genere di vita hanno spezzato quel sottilissimo filo che segna i limiti dell'avarizia e della disonestà, allora, quando una lotta terribile d'idee, di principii, e di uomini, ha sommosso la questione della ricchezza e l'ha portata alla superficie, quando la Sage, Ponsard, Balzac ci hanno additato ridendo la gazarra degli uomini attorno all'universale albero della cuccagna, dopo che Jean Giraud ci avrà definiti *les affaires (les affaires: — c'est bien simple, c'est l'argent des autres)*, allora Emile Augier ci offrirà in Maître Guérin le ultime conclusioni del giudizio morale che costituisce il contenuto della commedia di Molière.

Maître Guerin continua Arpagone: in lui Arpagone e Scapino hanno finalmente stretta quella parentela a cui erano fatalmente condotti. Ha di Scapino il genio e di Arpagone la miseria dell'anima. All'acutezza della mente accoppia l'ottusità della coscienza; l'affarista non ha spento in lui l'avaro che cura la piccola economia domestica, che conserva una illimitata ingerenza nelle cose della casa, dove la dolce e mansueta moglie di lui, madama Guérin, che vive al suo

fianco in una religiosa ammirazione, non si occupa affatto degli affari del marito, non conosce nemmeno i suoi guadagni. Ed egli può così conservare un'aureola in casa, mentre fuori compie con grande abilità i suoi affari, rispettando la legalità, rasentando il codice, senza mai incapparvi. Ma non si limita qui l'abilità di Maitre Guérin; egli sa altresì «*coll'anima giuocar di scherma*,» trovare una quantità di sotterfugi per sfuggire alla coscienza propria, per prevenire anche la minima querela di essa, che del resto non gliene muove mai. Così, in pace colla sua coscienza, in pace colla legge, mercè Brénu (suo prestanome) maitre Guérin potrà dire di avere legalmente e coscienziosamente rovinato quel buon uomo di Desroncerets, genio incompreso, insofferente delle necessità della vita pratica, il quale ha già distrutto quasi tutto il suo patrimonio con speculazioni sbagliate, e che senza dubbio la provvidenza (così pensa Guérin) gli ha mandato tra i piedi, perchè prima che si rovini del tutto, egli ne approfitti. E bisogna sentire quante difficoltà e quanti dubbi gli pone sott'occhio, quando Desroncerets gli viene a chiedere il primo prestito di cinquantamila lire col pegno del castello di Valtaneuse (contratto che Guérin ha già pronto nel suo cassetto) e tutto per poter dire a se stesso: « *Il ne pourra pas dire que je ne l'aie pas averti! J'ai même pris ses intérêts contre lui-même, avec une sorte d'indiscrétion... mais je ne m'en repens pas; il vaut mieu être au delà qu'en deçà du devoir. Maintenant puisqu' il tient absolument à se ruiner, autant que ce soit moi qui en profite...!* » Difficoltà che d'altro lato gli permettono di mantenersi coerente a se stesso quando, scaduto il termine del prestito di Desroncerets, Maitre Guérin si farebbe veramente un carico di coscienza, se gli prestasse ancor mano a rovinarsi: un amico non potrebbe ragionare diversamente.

Tuttavia la sua preda sta per sfuggirgli di mano, e allora

quando in un baleno concepisce quel suo abilissimo disegno di caccia per riafferrarla, è necessario che la sua coscienza si strappi per un istante la maschera. Ma appena sicuro del fatto suo, vuol pur trovare qualche cosa da mettere a carico di Deroncerets: « *Comme il voulait m'entortiller.... Ah! les hommes! Tous les mêmes!* »

Questo Maître Guerin che sa sfuggire così bene al giudizio della società e a quello della propria coscienza, urterà contro il giudizio di coloro ch'egli associa ai suoi sogni di ricchezza e d'ambizione, parlo della moglie e del figlio, quando queste due persone così buone e così illuse si troveranno alleate col povero Desroncerets, che Guérin vuole espropriare, per acquistare il castello di Valtaneuse, posizione avanzata, che può assicurare a suo figlio Luigi la conquista della vedova Lecoutellier, di cui quegli è innamorato.

Vuole dunque la felicità di suo figlio, Maitre Guérin? Prima di tutto vuole i milioni della vedova Lecoutellier: tuttavia io non oserei affermare che Guérin non ami suo figlio. Lo ama nei suoi denari e pei suoi denari, ha bisogno di lui per trovare un fine a quell'amore dell'oro, di cui non può non sentire la vanità, ne ha bisogno forse anche per purificare ai propri occhi le male acquistate ricchezze, facendogliene dono.

E vi è anche in questa confusione di sentimenti l'ambizione non indifferente di potersi dire padrone del castello di Valtaneuse, ambizione che fa tumultuare il suo piccolo cuore di usuraio dietro un sogno di grandezza. Lo sentiamo all'accento di soddisfazione intima che trapela dalle parole alla moglie, cui rattrista l'idea che il figlio prenderà un nome diverso dal loro:

« *Allons, allons! c'est moi qui prendra le nom de Valtaneuse et qui le lui transmettrai.* — Madame G. *Tu t'appelleras monsieur di Valtaneuse?*

« *Que veux tu?...* »

Quanto compiacimento in questa condiscendenza! Ma viene un momento in cui l'avarizia e l'amor paterno debbono necessariamente fare divorzio, quando, sul punto di offrire al proprio figlio il frutto di tutte le sue prodezze, delle sue astuzie, sente che quello gli sfugge di mano, rivelandosi diametralmente opposto a lui.

Il Cleante di Molière, quel ragazzo impertinente, che, alla maledizione del padre risponde con una spallucciata, compare qui sotto forma di quest'uomo giusto, severo, cresciuto lungi dal contagio paterno, nutrito di principi onesti e leali. Il conflitto, che nella commedia di Molière è celato sotto il sorriso, minaccia di diventare qui fiero e terribile: la stessa situazione si muta di comica in drammatica. Luigi, che dalla serenità della propria rettitudine, può vedere il buio della coscienza di suo padre, tenta d'illuminarlo, dimostrandogli che l'inganno non cessa d'esser tale, rivestito di forme legali, il che conduce Maître Guérin alla manifestazione chiara, esplicita del suo pensiero che è il punto culminante della nostra questione morale: *Apprend pour te gouverner que le seul moyen d'avoir une règle fixe en ce monde c'est de s'attacher à la forme, car les hommes ne sont d'accord que la dessus.... la conscience a des élégances ruineuses, mon garçon; contente-toi de suivre simplement le droit chemin de la légalité; il ne faut pas être plus royaliste... que la loi...* » Ma nel sacrifizio di Desroncerets, Maître Guérin ha segnato la propria condanna, e il modo con cui egli mostra di subirla, c'illumina per intero il pervertimento che la passione dell'oro ha operato nel suo animo. La collera di Maître Guérin all'udire che Luigi vuol sposare la signorina Desroncerets scoppia in un modo così violento che rivolta l'anima: « *Y'y repond en vous deshéritant!.. Ah tu crois que c'est une menace en l'air? Tu est fils unique! Mais je dénaturerai ma fortune, je la mangerai... je ne te laisserai pas une obole...* — Luigi. *Je*

vous en prie, monsieurs... — Guérin. *Insolent! Sort de ma présence, je te chasse!* » e qui non possiamo ridere, come alla impertinenza di Cleante, e siamo costretti a domandarci se tutto ciò sia possibile, ad inorridire di fronte alla deformità di quell'anima impietrita dall'amor dell'oro non solo, ma che non comprende come si possa non amarlo, e che al rifiuto del proprio figlio, a quest'enormità inconcepibile per lui, lo caccia come avrebbe strappato e gettato lungi da sè una mala pianta che, senza accorgersene, avesse coltivato nel proprio giardino.

Tra il figlio e il denaro Maître Guérin non esita un istante, nè il suo viso tradisce il menomo dolore.

Non così si può dire quando la timida e devota madama Guérin, che, come dice ella stessa, ha un culto superstizioso per il padre di suo figlio, rialza anch'ella la testa.

A questa minaccia inaspettata Guérin, incapace di umiliarsi e di commnoversi, pone però in atto tutte le sue minacce, tutte la sua autorità per rattenerla, e in questo sfoggio d'autorità si sente pure un dolore mal represso: « *Vous n'aimez que votre fils. Je le sais depuis longtemps... mais je ne savais pas que vous me laissiez. Voilà ma récompense. Vous vous joignez à mes ennemis pour m'écraser sous la réprobation publique* » e quand'è partita, non crede ancora ai propri occhi: « *Je la connais: elle n'ira pas jusqu'au bas de l'escalier, et son fils ne la laissera pas monter seule. La quincaillerie de ce gars-là m'a pourtant fait quelque chose. Ce que c'est que de nous!... J'aurais son portrait en pied dans mon étude pour le client. Comment? Partis? Partis! C'est à son fils maintenant qu'elle obéit; elle ne reviendra pas* ».

Come le anime più volgari, insensibili talvolta ai sentimenti più umani sono vinte e sopraffatte da un'abitudine, da un contatto, che a poco a poco diventa un bisogno, così Guérin, solo quand'è partita la moglie, mostra di avere compreso qualche cosa della condanna che gli è piombata sul capo.

« *Oui... seul!* » risponde con un certo sforzo a Brenu che entra in quel punto; ma tosto, sulla rivelazione che noi abbiamo appena intraveduto, di quell'anima, si stende il velo della solita fisonomia rude ed impassibile, che accompagna le parole:

« Brenu, reste donc à dîner avec moi ».

Noi sentiamo però l'ironia straziante della transazione onde è costretto ad accontentarsi, in luogo della famiglia, che ha perduta, della compagnia del suo *homme de paille*, il solo che non lo sprezzi, l'unica forma irrisoria di quella società di cui egli aveva rispettato solo le forme.

Un compagno spregevole e tutti i suoi denari, ecco quanto gli rimane: la ricchezza avvilita e disprezzata, la ricchezza a prezzo dell'abbandono, ecco la punizione di Maitre Guèrin.

E' la punizione di Mida che, trasformando in oro tutto ciò che toccava, morì di fame. Maitre Guérin ha associato infatti l'avarizia all'ambizione, all'amore paterno, alla stessa fama, poichè ha creduto che la ricchezza bastasse a piegare l'opinione pubblica in suo favore, e si vede a un tratto rejetto dalla società, si vede precluse, da quelle ricchezze male acquistate, tutte le vie alla conquista di quei beni morali che (lo sentiamo) non tarderà a riconoscere.

La superiorità morale di questa punizione sulle altre è grandissima, ed è inseparabile da quegli elementi seri, che l'antica commedia aveva bandito da sè. Arpagone, dopo che ci ha mostrato in se stesso, senza dar segno di accorgersene, tutta la profondità del male che il suo vizio ridicolo conteneva in sè, sparisce dalla scena festoso per aver ritrovato il suo tesoro.

Maitre Guérin che ha svolto in sè tutti quei germi malvagi, che, senz'amore, senz'onestà, senza fede, crede di essersi fortificato contro tutte le eleganze della coscienza, com'egli

si compiace chiamare gli scrupoli dell'uomo onesto, colpito da un fulmine inatteso, impreveduto, si ferma un momento sbalordito a pensare: « *Echinez-vous donc à édifier une fortune!* » frase piena di pensieri, e non priva di lacrime. E in queste lacrime è l'uomo, in quei pensieri si traduce il riso della maschera antica; tutto il monologo di Pantalone non vale il silenzio che precede la indolente esclamazione di Brénu « *Oh maître Guérin!* »

Il confronto fra la coscienza di Arpagone e quella di Maitre Guérin potrebbe condurci a concludere che l'uomo intristisce a misura che il mondo invecchia.

Questa dolorosa conclusione non riguarda, fortunatamente, lo scopo del mio studio, e del resto si potrebbe sempre osservare che, col complicarsi della vita si complica il problema della coscienza, e tanto più grave diviene il giudizio a cui l'uomo è chiamato a rispondere.

E poichè ogni nuovo quesito rivolto all'uomo è un nuovo punto di vista, dal quale l'anima può essere osservata, ne segue che l'arte, col progredire della coscienza, deve necessariamente elevare il proprio ad un'altezza da cui l'uomo possa rivelare la totalità de' suoi aspetti.

Così, dopo che l'uomo si è accorto che il pianto e il riso sono inseparabili nella vita, li ha avvicinati anche sulla scena, dove i due genî immortali hanno riconosciuto indubbiamente fra loro una parentela molto antica e remota.

Alla conciliazione le antiche maschere, che si ammirano, immagini gioconde del buon tempo antico, sulle volte dei nostri teatri, dove le abbiamo relegate a far l'ufficio di spettatrici, sono forse rimaste attonite; ma ora, abituate a contemplare sulle nostre scene queste povere creature umane dominate da cento forze, tormentate da cento mali, rivolgono a noi quel certo sorriso triste, rimpianto per ciò che esse non seppero ancor dire, compassione per ciò che noi non possiamo più fare.